BIBLIOTHECA
IBERO-AMERICANA

VERVUERT

Max Peter Baumann (ed.)

Cosmología y Música en los Andes



BIBLIOTHECA

IBERO-AM ERICANA

VERVUERT

M ax P eter Baumann (ed.)

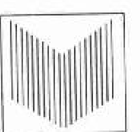
Cosmología

y Música

en los Andes

Baumann (ed.)

Cosmología y Música en los Andes



Baumann (ed.)

Cosmología y Música en los Andes

BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Publicaciones del Instituto Ibero-Americano
Fundación Patrimonio Cultural Prusiano
Editado por Dietrich Briesemeister
Vol. 55

B IB L IO T H E C A I B E R O -A M E R I C A N A

Publicaciones del Instituto Ibero-Americano

Fundación Patrimonio Cultural Prusiano

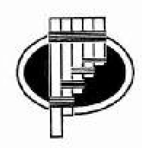
Editado por Dietrich Briesemeister

Vol. 55

BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Cosmología y Música en los Andes

Max Peter Baumann (ed.)
International Institute for Traditional Music



VERVUERT · IBEROAMERICANA 1996

B I B L I O T H E C A I B E R O - A M E R I C A N A

Cosmología

y Música en los Andes

M ax P eter B au m an n (ed.)

International Institute for T raditional M usic

V E R V U E R T

•

I B E R O A M E R I C A N A

1996

Patrocinado por

Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG), Bonn/
Asociación Alemana de Investigaciones Científicas, Bonn

Ibero-Amerikanisches Institut, Preußischer Kulturbesitz (IAI), Berlin/
Instituto Ibero-Americano, Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín

Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin (LAI)/
Instituto Latinoamericano de la Universidad Libre de Berlín

Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten, Berlin/
Departamento de Asuntos Culturales, Berlín

Senatsverwaltung für Wissenschaft und Forschung, Berlin/
Departamento de Ciencias e Investigación del Senado, Berlín

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Cosmología y música en los Andes / International Institute for Traditional Music. Max Peter Baumann (ed.).- Frankfurt am Main : Vervuert ; Madrid : Iberoamericana, 1996
(Bibliotheca Ibero-Americana ; Vol. 55)
ISBN 3-89354-555-7 (Vervuert)
ISBN 84-88906-30-7 (Iberoamericana)
NE: Baumann, Max Peter [Hrsg.]; International Institute for Traditional Music <Berlin> ; GT

Apartado Postal 40 154
E - 28080 Madrid

Diseño de la portada: Michael Ackermann
Ilustración de la portada: Kutscher 1950, ver p. 50 en este libro
Composición: IITM/Urban Bareis
Impreso en Alemania

Patrocinado por

D eutsche F orschungsgem einschaft (DFG), Bonn/

A sociación A lem ana de Investigaciones C ientíficas, Bonn

Ibero-A m erikanisches Institut, Preußischer K ulturbesitz (IAI), B erlin/

Instituto Ibero-A m ericano, Patrim onio Cultural Prusiano, Berlín

L ateinam erika-Institut der Freien U niversität Berlin (L A I)/

Instituto L atinoam ericano de la U niversidad Libre de Berlín

Senatsverw altung für K ulturelle A ngelegenheiten, B erlin/

D epartam ento de A suntos Culturales, Berlín

Senatsverw altung für W issenschaft und Forschung, B erlin/

D epartam ento de C iencias e Investigación del Senado, Berlín

D ie D eutsche B ibliothek - C IP-Einheitsaufnahm e

C osm ología y **m úsica en los A ndes** / International Institute for Traditional M usic. M ax Peter Baum ann (ed.).- Frankfurt am M ain : V e rv u e rt; M adrid : Iberoam ericana, 1996

(B ibliotheca Ibero-A m ericana ; Vol. 55)

ISBN 3-89354-555-7 (V ervuert)

ISBN 84-88906-30-7 (Iberoam ericana)

NE: B aum ann, M ax Peter [Hrsg.]; International Institute for

T raditional M usic **; G T**

A partado Postal 40 154

E - 28080 M adrid

D iseño de la portada: M ichael A ckerm ann

Ilustración de la portada: K utscher 1950, ver p. 50 en este libro

Com posición: IITM /U rban Bareis

Im preso en A lem ania

Contenido

Prefacio 9

Dualidad Cosmológica y Música Andina

Max Peter Baumann
Andean Music, Symbolic Dualism and Cosmology 15

Henry Stobart
Tara and *q'iwa*—Worlds of Sound and Meaning 67

Wálter Sánchez Canedo
Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema de pensamiento. La flauta de pan en los Andes bolivianos 83

Félix Layme Pairumani
La concepción del tiempo y la música en el mundo aymara 107

Ingrid Bettin
La idea del bien limitado en el pensamiento andino 117

Ellen Hickmann
The Iconography of Dualism. Precolumbian Instruments and Sounds as Offerings? 123

Mito, Rito y el Dinamismo de los Ciclos Ceremoniales

Anne Marie Hocquenghem
Relación entre mito, rito, canto y baile e imagen: afirmación de la identidad, legitimación del poder y perpetuación del orden 137

Sabine Dedenbach-Salazar Sáenz
La comunicación con los dioses: sacrificios y danzas en la época prehispánica según las "Tradiciones de Huarochirí" 175

Carlos Alberto Coba Andrade
Etnografía musical: bailes y danzas. Ritualismo y sacralización 197

Manuel Mamani M.
El simbolismo, la reproducción y la música en el ritual. Marca y floreo de ganado en el Altiplano Chileno 221

John M. Schechter
Tradition and Dynamism in Ecuadorian Andean Quichua *sanjuán*: Macrocosm in Formulaic Expression, Microcosm in Ritual Absorption 247

C o n te n id o

Prefacio

D ualidad C o sm o ló g ic a y M úsica A ndina

M ax Peter Baumann

A ndean Music, Symbolic Dualism and Cosmology

Henry Stobart

***Para* and *q'iwa*—-Worlds of Sound and Meaning**

W alter Sánchez Cañedo

Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema

de pensam iento. La flauta de pan en los Andes bolivianos

Félix Laym e Pairumani

La concepción del tiem po y la música en el m undo aymara

Ingrid Bettin

La idea del bien lim itado en el pensam iento andino

Ellen H ickm ann

T he Iconography of Dualism.

Precolum bian Instrum ents and Sounds as Offerings.

M ito, Rito y el D in a m ism o d e los C iclos C e r e m o n ia le s ***A n n e Marie Hocquenghem***

.,

,

Relación entre mito, rito, canto y baile e imagen: afirmación de

la identidad, legitimación del poder y perpetuación del orden

Sabine Dedenbach-Salazar Sáenz

La com unicación con los dioses: sacrificios y danzas en

^

la época prehispánica según las "Tradiciones de H u aro ch m

Carlos A lberto Coba Andrade

Etnografía musical: bailes y danzas. Ritualismo y sacralizacion

M anuel M am aniM .

.

El simbolismo, la reproducción y la música en el ritual.

M arca y floreo de ganado en el Altiplano Chileno

lohn M. Schechter

–

. ,

T radition and Dynamism in Ecuadorian Andean Q uichua *sanjuan*.

M acrocosm in Form ulaic Expression,

M icrocosm in Ritual A bsorption

Fiestas Tradicionales: Sistemas Religiosos y Dimensiones Cosmológicas

Bruno Schlegelberger
Aspectos cosmológicos de la religiosidad andina 271

Gabriel Martínez
Saxra (diablo)/Pachamama; música, tejido, calendario e identidad entre los jalq'a 283

Rosalía Martínez
El Sajjra en la música de los jalq'a 311

Elisabeth den Otter
Sacred Time and Space: the Festival of Saint Elizabeth of Huaylas (Ancash, Peru) 323

Roy Youdale
La Fiesta de San Bartolomé o de los *Ch'utillos* de la ciudad de Potosí: música y danza en una fiesta citadina andina 333

Cosmología Poética: Cantos Tradicionales y Textos Narrativos

Martín Lienhard
La cosmología poética en los *waynos* quechuas tradicionales 353

Peter Masson
Algunas dimensiones cosmológicas en dos textos narrativos de tradición oral 369

Edita V. Vokral
La instauración del orden: las coplas de carnaval y su ambiente social (Provincia del Chimborazo, Ecuador) 397

Edita V. Vokral y Rafael Alvarez
Las coplas de carnaval en los cantones de Chambo y Riobamba (Provincia del Chimborazo, Ecuador) 417

Claudius Cristóbal Giese
El canto como canal o vía comunicativa entre los mundos. Los cantos mágicos de los curanderos del norte del Perú (costa) 439

Fiestas Tradicionales: Sistemas Religiosos y Dimensiones Cosmológicas

Bruno Schlegelberger

Aspectos cosmológicos de la religiosidad andina

271

Gabriel Martínez

Saxra (diablo)/Pachamama; música, tejido, calendario

e identidad entre los jalq'a

283

Rosalía Martínez

El Sajjra en la música de los jalq'a

311

Elisabeth den Otter

Sacred Time and Space: the Festival of Saint Elizabeth

of Huaylas (Ancash, Peru)

323

Roy Youdale

La Fiesta de San Bartolomé o de los *Ch'utillos* de la ciudad

de Potosí: música y danza en una fiesta citadina andina

333

C o sm o lo g ía P oética: C an tos T rad icion ales y T e x to s N arrativos ***M artín Lienhard***

La cosmología poética en los *waynos* quechuas tradicionales

353

Peter Masson

Algunas dimensiones cosmológicas en dos textos narrativos

de tradición oral

369

Edita V. Vokral

La instauración del orden: las coplas de carnaval

y su am biente social

(Provincia del Chim borazo, Ecuador)

397

Edita V. Vokral y Rafael Alvarez

Las coplas de carnaval en los cantones de Cham bo y Riobam ba

(Provincia del Chim borazo, Ecuador)

417

Claudius Cristóbal Giese

El canto como canal o vía comunicativa entre los mundos.

Los cantos mágicos de los curanderos del norte del Perú (costa)

439

Tradición y Modernidad: La Complementariedad de los Contrarios

Gisela Cánepa Koch
Danza, identidad y modernidad en los Andes.
El caso de las danzas en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo 453

Thomas Turino
From Essentialism to the Essential: Pragmatics and Meaning of Puneño *sikuri* Performance in Lima 469

Rodrigo Montoya
Música *chicha*: cambios de la canción andina quechua en el Perú 483

Juliana Ströbele-Gregor
Cultura política de los aymaras y los quechuas en Bolivia.
Acerca de las formas aymaras y quechuas de relacionarse con la modernidad 497

Jürgen Golte
Una paradoja en la investigación etnohistórica andina 519

Suplemento

Indice 535

Autoras y Autores 563

Contenido

T radición y M odernidad: La C o m p le m e n ta r ie d a d d e los C on tra rio s

Gisela Cánepa Koch

Danza, identidad y m odernidad en los Andes.

El caso de las danzas en la fiesta de la Virgen del Carmen

en Paucartam bo

Thomas T unno

From Essentialism to the Essential: Pragmatics and Meaning

of Puneño *siku n* Perform ance in Lima

Rodrigo Montoya

,

Música *chicha-,* cambios de la canción andina quechua en el i eru *juliana Ströbele-Gregor*

C ultura política de los aymaras y los quechuas en Bolivia.

Acerca de las formas aymaras y quechuas de relacionarse

con la m odernidad

Jürgen Gölte

Una paradoja en la investigación etnohistórica andina

S u p le m e n to

Indice

Autoras y Autores

Prefacio

Tema del presente tomo es la forma cosmológica de pensar y proceder, tal como la manifiestan la música, el lenguaje, la literatura y la historia en las tradiciones indígenas de los países andinos. Bajo el término "Andes" se comprende aquí esencialmente los Andes centrales. Se trata, sobre todo, de aquellos países como Bolivia, Perú, Ecuador y Chile, que obtuvieron su característica peculiar de las culturas lingüísticas de los quechuas y aymaras. Por "cosmología" se entiende en el sentido más amplio el estudio de aquellos conceptos culturalmente determinados que contemplan la creación, estructuración y continuación del universo y que expresan estos conceptos a través de pautas, símbolos, lenguaje y metáforas. Las investigaciones sobre relaciones universales y la historia de sus imágenes cosmológicas del mundo siempre suelen estar ya entrelazadas unas con otras. Se analiza actualmente la música de las culturas andinas y se averiguan sus (pasados) principios de orden cosmológico en la apreciación del espacio y el tiempo, el ser humano, la naturaleza y la cultura, y en la contemplación de la estructura, la función y la forma. Temáticamente se discute sobre todo la reflexión del micro y macrocosmos en la representación en la música, el baile, el canto y el rito. Por principio se incluyen en la temática otros sistemas de representación como, por ejemplo, fuentes arqueológicas, iconográficas y documentales. Punto de partida sigue siendo el área de observación etnográfica, desde el cual se intenta introducirse en el pasado para examinar la visión universal andina de manera re-constructiva. La mirada hacia el pasado pretende esclarecer la presencia etnográfica, ampliando, al mismo tiempo, de manera complementaria los diferentes modelos de interpretación. El folklore urbano actual se considera más bien como perspectiva y no constituye el punto de observación central. El carácter interdisciplinario de los aportes enfoca el objeto desde los puntos de vista de la etnomusicología, la antropología cultural, la arqueología, la etnohistoria, la ciencia literaria, la filosofía y la teología, para demostrar en la multiplicidad de los aspectos la relación específica entre la música andina y la cosmología.

Los diferentes trabajos están agrupados en forma suelta, sin guardar siempre una secuencia lógica en cuanto al contenido. Con ello no se postula una coherencia temporal ni geográfico-cultural. Pese a la diferencia en los planteamientos, temas y puntos de vista, se realzaron, no obstante, en la agrupación algunos conceptos claves que, como guía, marcan los bloques temáticos respectivos. Visto metodológicamente, es la indagación de la relación entre estructura y función la que ocupa el primer plano. Con miras a planteamientos de orientación más bien histórica con respecto al problema de la reconstrucción de las estructuras consideradas como "andinas" se describen, analizan e identifican numerosas interpretaciones de textos, derivados de fuentes iconográficas o arqueológicas. Frente a éstos están los planteamientos

Prefacio

Tem a del presente tom o es la forma cosmológica de pensar y proceder, tal como la manifiestan la música, el lenguaje, la literatura y la historia en las tra diciones indígenas de los países andinos. Bajo el térm ino “A ndes” se com prende aquí esencialmente los Andes centrales. Se trata, sobre todo, de aquellos países como Bolivia, Perú, E cuador y Chile, que obtuvieron su característica peculiar de las culturas lingüísticas de los quechuas y aymaras.

P o r “cosm ología” se entiende en el sentido más amplio el estudio de aquellos conceptos culturalm ente determ inados que contem plan la creación, estructuración y continuación del universo y que expresan estos conceptos a través de pautas, símbolos, lenguaje y metáforas. Las investigaciones sobre relaciones universales y la historia de sus imágenes cosmológicas del m undo siempre suelen estar ya entrelazadas unas con otras. Se analiza actualm ente la música de las culturas andinas y se averiguan sus (pasados) principios de orden cosmológico en la apreciación del espacio y el tiempo, el ser hum ano, la natu raleza y la cultura, y en la contem plación de la estructura, la función y la forma.

Tem áticam ente se discute sobre todo la reflexión del micro y macrocosmos en la representación en la música, el baile, el canto y el rito. P o r principio se incluyen en la temática otros sistemas de representación como, por ejemplo, fuentes arqueológicas, iconográficas y documentales. P unto de partida sigue siendo el área de observación etnográfica, desde el cual se intenta introducirse en el pasado para exam inar la visión universal andina de m anera re-constructiva. La m irada hacia el pasado pretende esclarecer la presencia etnográfica, am pliando, al mismo tiempo, de m anera com plem entaria los diferentes m odelos de interpretación. El folklore urbano actual se considera más bien como perspectiva y no constituye el punto de observación central. El carácter interdisciplinario de los aportes enfoca el objeto desde los puntos de vista de la etnomusicología, la antropología cultural, la arqueología, la etno-historia, la ciencia literaria, la filosofía y la teología, para dem ostrar en la m ultiplicidad de los aspectos la relación específica entre la música andina y la cosmología.

Los diferentes trabajos están agrupados en forma suelta, sin guardar

siempre una secuencia lógica en cuanto al contenido. C on ello no se postula una coherencia tem poral ni geográfico-cultural. Pese a la diferencia en los planteam ientos, temas y puntos de vista, se realzaron, no obstante, en la agrupación algunos conceptos claves que, como guía, m arcan los bloques temáticos respectivos. Visto metodológicam ente, es la indagación de la relación entre estructura y función la que ocupa el prim er plano. Con miras a planteamientos de orientación más bien histórica con respecto al problem a de la reconstrucción de las estructuras consideradas como “andinas” se describen, analizan e identifican numerosas interpretaciones de textos, derivados de fuentes iconográficas o arqueológicas. Frente a éstos están los planteam ientos

esencialmente etnográficos que, basándose en resultados de investigaciones de campo, describen y analizan la función de ritos, fiestas, cantos y tipos de música. El conflicto, a menudo latente, entre funcionalistas y estructuralistas es superado—con miras a una dimensión histórica—quizás por el hecho de que las funciones puedan también ser descritas través de sus estructuras, al igual que, a la inversa, las estructuras también cumplen funciones especiales. Fiel al concepto andino de lo complementario, no es posible ver aquí lo uno u lo otro en su exclusividad. No se trata de un si/no, sino más bien de un tanto/como. Dado el elevado grado actual de fragmentación de las ciencias aisladas y sus intereses especiales, siempre seguirá siendo necesario introducir una manera de pensar sintetizante e integral en las diferentes ramas de la ciencia. Esto se aplica también para cada temática que indaga en las imágenes universales, en las cosmovisiones y en la comprensión del mundo. El que hubiera de descubrirse una exclusiva "imagen andina del mundo" o una "manera de pensar andina", sería seguramente un malentendido. Más bien se trata de descubrir la multiplicidad de los aspectos que—como es de suponer—sean sustentados por una estructura común. Quizás sea esta estructura el principio de lo complementario que comprende el todo siempre como interpretación creativa de los opuestos. A diferencia del pensamiento occidental-cartesiano, que hasta bien avanzado el siglo XX proclamaba repetidamente su derecho a la verdad religiosa, a la supremacía cultural y tecnológica, y que con demasiada frecuencia creía saber cuál era el único "verdadero estilo de vida", el "pensamiento andino" parecía caracterizarse más bien por aquel dualismo simbólico-complementario, capaz de comprender lo totalmente diferente siempre como una parte de lo propio y que al chocar con contradicciones busca en primer lugar el equilibrio de las fuerzas. Las Concepciones del mundo son entendidas siempre de manera metafórica y pragmática; en todas sus manifestaciones fragmentarias quedan sometidas, sin embargo, a una manera de pensar y de actuar integral que siempre demanda lo complementario, ya por el hecho de que cada fiesta tradicional siga siendo estructurada como un resultado total entre el orden y el caos. En el transcurso total de las festividades, la música, el baile, el rito, la religión, la vestimenta y los colores se relacionan siempre con todo el orden social y colectivo. Al mismo tiempo, como acontecimiento individual, se adaptan íntegramente al ciclo anual y también al agrario.

Sin embargo, es necesario tomar conciencia de que tanto una reconstrucción histórica de imágenes del mundo como asimismo una descripción sistemática no representan una mera identificación, sino que originan siempre una creación de mundos, o en las palabras de Gunter Gebauer y Christoph Wulf con miras a la formación de una teoría como mímesis de conceptos culturales dados: "Hablamos de cómo se crean mundos simbólicos, confeccionando nosotros mismos un mundo simbólico" (*"Mimesis, Kultur–Kunst–Gesellschaft"*/"Mímesis, Cultura–Arte–Sociedad", Reinbek bei Hamburg 1992:33). Por medio de la observación focalizada, de la descripción y la

esencialmente etnográficos que, basándose en resultados de investigaciones de cam po, describen y analizan la función de ritos, fiestas, cantos y tipos de música. El conflicto, a m enudo latente, entre funcionalistas y estructuralistas es superado— con miras a una dimensión histórica— quizás p o r el hecho de que las funciones puedan también ser descritas través de sus estructuras, al igual que, a la inversa, las estructuras tam bién cum plen funciones especiales.

Fiel al concepto andino de lo complementario, no es posible ver aquí lo uno u lo otro en su exclusividad. N o se trata de un si/no, sino más bien de un tan to/com o. D ado el elevado grado actual de fragmentación de las ciencias aisladas y sus intereses especiales, siempre seguirá siendo necesario introducir una m anera de pensar sintetizante e integral en las diferentes ramas de la ciencia. Esto se aplica tam bién para cada temática que indaga en las imágenes universales, en las cosmovisiones y en la com prensión del m undo. El que hubiera de descubrirse una exclusiva “imagen andina del m u n d o ” o una

“m anera de pensar andina”, sería seguram ente un m alentendido. Más bien se trata de descubrir la multiplicidad de los aspectos que— como es de suponer— sean sustentados por una estructura común. Quizás sea esta estructura el principio de lo com plem entario que com prende el todo siempre como in terpretación creativa de los opuestos. A diferencia del pensam iento occidental-cartesiano, que hasta bien avanzado el siglo XX proclam aba repetidam ente su derecho a la verdad religiosa, a la suprem acía cultural y tecnológica, y que con demasiada frecuencia creía saber cuál era el único “verdadero estilo de vida , el pensam iento andino” parecía caracterizarse más bien por aquel dualismo simbólico-complementario, capaz de com prender lo totalm ente diferente siempre como una parte de lo propio y que al chocar con contradicciones busca en prim er lugar el equilibrio de las fuerzas. Las C oncepciones del m undo son entendidas siempre de m anera m etafórica y prag mática; en todas sus manifestaciones fragmentarias quedan sometidas, sin embargo, a una m anera de pensar y de actuar integral que siempre dem anda lo com plem entario, ya por el

hecho de que cada fiesta tradicional siga siendo estructurada como un resultado total entre el orden y el caos. En el transcurso total de las festividades, la música, el baile, el rito, la religión, la vestim enta y los colores se relacionan siempre con todo el orden social y colectivo. Al mismo tiem po, como acontecim iento individual, se adaptan íntegramente al ciclo anual y tam bién al agrario.

Sin em bargo, es necesario tom ar conciencia de que tanto una reconstrucción histórica de imágenes del m undo como asimismo una descripción sistemática no representan una mera identificación, sino que originan siempre una creación de m undos, o en las palabras de G unter G ebauer y C hristoph W ulf con miras a la formación de una teoría como mimesis de conceptos culturales dados: "H ablam os de cómo se crean m undos simbólicos, confeccionando nosotros mismos un m undo sim bólico" {"*Mimesis, K u ltu r-K u n st-Gesellschaft*"/ " Mimesis, C ultura-A rte-S ociedad", Reinbek bei H am burg 1992.33). P o r m edio de la observación focalizada, de la descripción y la

identificación ya estamos construyendo una realidad, entrelazándola cíclicamente con aquella encontrada previamente. No obstante, seguirá siendo un deseo central en el futuro trascender la mera ciencia de investigación para retornar, en la hermenéutica con aquellas otras imágenes, metáforas y símbolos, a la creatividad que se fundamenta en el pensamiento andino. Seguir pensando en estas categorías, como lo ha prescrito por ejemplo Rodolfo Kusch en su libro "América Profunda", parece ser en todo caso uno de los empeños más importantes para alejarse de la mencionada manera de pensar exclusivista y de las demandas de verdad unilaterales, porque todo—como observa Kusch correctamente—ya es acuñado por su opuesto: "Todo lo que se da en estado puro, es falso y debe ser contaminado por su opuesto. Es la razón por la cual la vida termina en muerte, lo blanco en lo negro y el día en la noche. Y eso es sabiduría y más aún, sabiduría de América" ("América Profunda", Buenos Aires 1986:18).

Veintiséis autoras y autores se ocupan del tema de manera interdisciplinaria. Seis trabajos están escritos en inglés, los veinte restantes en español. Los aportes siguen en primer término el concepto contextual del simposio; son versiones revisadas de las ponencias presentadas en ocasión del simposio internacional "Cosmología y Música en los Andes", celebrado en Berlín del 1º al 6 de junio de 1992. El simposio fue organizado por el Internationales Institut für Traditionelle Musik (IITM) / Instituto Internacional de Música Tradicional, en colaboración con el Ibero-Amerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz (IAI) / Instituto Ibero-Americano Patrimonio Cultural Prusiano, y el Lateinamerika-Institut der Freien Universität (LAI) / Instituto Latinoamericano de la Universidad Libre. Contó, además, con el apoyo de la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) / Asociación Alemana de Investigaciones Científicas, del Instituto Ibero-Americano y del Departamento de Ciencias e Investigación del Senado. El editor desea expresar aquí su agradecimiento a todos los autores de este tomo colectivo. Muy en especial desea agradecerle al Prof. Dr. Dieter Briesemeister, al Prof. Dr. Klaus Zimmermann (ambos del IAI) y al Prof. Dr. Jürgen Golte (LAI) por su ayuda y apoyo de este simposio, así como a los colaboradores del IITM, señora Katrin Kuhl, señor Urban Bareis y Dr. Ulrich Wegner por los esfuerzos por ellos aportados para la confección y el buen logro de esta publicación.

Max Peter Baumann

identificación ya estamos construyendo una realidad, entrelazándola cíclicam ente con aquella encontrada previamente. N o obstante, seguirá siendo un deseo central en el futuro trascender la mera ciencia de investigación para retornar, en la herm enéutica con aquellas otras imágenes, m etáforas y símbolos, a la creatividad que se fundam enta en el pensam iento andino. Seguir pensando en estas categorías, como lo ha prescrito por ejemplo Rodolfo Kusch en su libro “América P ro fu n d a”, parece ser en todo caso uno de los em peños más im portantes para alejarse de la m encionada m anera de pensar exclusivista y de las dem andas de verdad unilaterales, p orque todo— como observa Kusch correctam ente— ya es acuñado po r su opuesto: “T odo lo que se da en estado puro, es falso y debe ser contam inado por su opuesto. Es la razón p o r la cual la vida term ina en muerte, lo blanco en lo negro y el día en la noche. Y eso es sabiduría y más aún, sabiduría de A m érica” (“América P ro fu n d a”, Buenos Aires 1986:18).

Veintiséis autoras y autores se ocupan del tema de m anera interdisciplinaria. Seis trabajos están escritos en inglés, los veinte restantes en español. Los aportes siguen en prim er térm ino el concepto contextual del simposio; son versiones revisadas de las ponencias presentadas en ocasión del simposio internacional “Cosmología y Música en los A ndes”, celebrado en Berlín del l c al 6 de junio de 1992. El simposio fue organizado por el Internationales Institut für Traditionelle M usik (HTM) / Instituto Internacional de Música Tradicional, en colaboración con el Ibero-Amerikanisches Institut Preussi-scher K ulturbesitz (IAI) / Instituto Ibero-A m ericano Patrim onio Cultural Prusiano, y el Lateinam erika-Institut der Freien Universität (LAI) / Instituto Latinoam ericano de la Universidad Libre. Contó, además, con el apoyo de la D eutsche Forschungsgem einschaft (DFG) / Asociación Alemana de Investigaciones Científicas, del Instituto Ibero-A m ericano y del D epartam ento de Ciencias e Investigación del Senado. El editor desea expresar aquí su agradecim iento a todos los autores de este tom o colectivo. Muy en especial desea agradecerle al Prof. Dr. D ieter Briesemeister, al Prof. Dr. Klaus Zim m erm ann (ambos del IAI) y al Prof. Dr. Jürgen G ölte (LAI) p o r su ayuda y apoyo de este

simposio, así como a los colaboradores del IITM , señora Katrin Kuhl, señor U rban Bareis y Dr. Ulrich W egner por los esfuerzos por ellos aportados para la confección y el buen logro de esta publicación.

Max P eter Baum ann

Dualidad Cosmológica

y Música Andina

Dualidad Cosm ológica

y Música Andina

ANDEAN MUSIC, SYMBOLIC DUALISM AND COSMOLOGY

Max Peter Baumann

Members of Indian societies constitute more than half of the population in Bolivia's central Andes[1]. Most live in small rural settlements on mountain plateaus *(altiplano)* and in the valleys of the *cordilleras* at an altitude of 2,500 to 4,500 meters above sea level, for which reason they are sometimes called "highland Indians." The Spanish term *indio* (Indian) is a denomination from outsiders and refers today primarily to the semantic, cultural, and social feeling of solidarity among these groups. The Indios speak at least one of the Indian languages as their mother tongue, and feel bound to the traditional Andean cultural heritage. Following the land reform of 1953, the term Indio was replaced in Bolivia by the now customary term of *campesino* (peasant or farmer). The majority of this rural population lives from farming and stockbreeding. They grow various kinds of potatoes, corn, wheat, *quinoa* (a kind of barley), and beans. These vegetables and livestock such as llama, sheep, cows and pigs today make up their staple diet.

The numerically largest language groups of the Andean Highlands are the Quechua- and Aymara-speaking farmers. For the sake of simplicity, Indios or indigenous peoples who speak one of these languages are designated here as Quechuas or Aymaras, using the Spanish plural. In Bolivia Quechua is primarily spoken in the departments of Cochabamba, Oruro, Potosí, and Chuquisaca, as well as in some provinces of the department of La Paz. Quechua is the *runa simi* (language of the people), which has evolved from the classical Quechua of the Inca Empire (1438–1537). The Aymara language has survived in the vicinity of the pre-Inca ritual sites at Tiwanaku near Lake Titicaca. The Aymaras or Kollas live primarily on the altiplano of La Paz and Puno as well as in relatively large areas in the departments of Oruro and Potosí. Many musical terms and concepts stemming from Aymara seem to have been transmitted to the Quechuas, who also use them (cf. Baumann 1979, 1982a, [forthc]).

In addition to the Aymaras and Quechuas, a smaller group of Indios known as the Chipayas still survive near Lake Coipasa in linguistic and cultural isolation. Today their language, Chipaya, is spoken by less than a thousand people. It is assumed that the Chipayas, together with the Urus of Lake Titicaca, were among the first settlers of the Central Andes (Baumann 1981b:171). The Callawayas (Kallawayas in Quechua) hold a unique position within the Quechua-speaking provinces of Bautista Saavedra, Muñecas and parts of the provinces of Tamayo and La Paz. Among the Callawayas, ap-

AN D EA N MUSIC, SYMBOLIC DUALISM AND

C O SM O LO G Y

Max P e te r B aum ann

M em bers of Indian societies constitute m ore than half of the population in Bolivia’s central A ndes[1]. M ost live in small rural setdem ents on m ountain plateaus *(altiplano)* and in the valleys of the *cordilleras* at an altitude of 2,500

to 4,500 meters above sea level, for which reason they are sometimes called

“highland Indians.” The Spanish term *indio* (Indian) is a denom ination from outsiders and refers today primarily to the semantic, cultural, and social feeling of solidarity among these groups. The Indios speak at least one of the In dian languages as their m other tongue, and feel bound to the traditional A ndean cultural heritage. Following the land reform of 1953, the term Indio was replaced in Bolivia by the now customary term of *campesino* (peasant or farmer). The majority of this rural population lives from farming and stock-breeding. They grow various kinds of potatoes, corn, wheat, *quinoa* (a kind of barley), and beans. These vegetables and livestock such as llama, sheep, cows and pigs today make up their staple diet.

The numerically largest language groups of the Andean H ighlands are the Q uechua- and Aymara-speaking farmers. F or the sake of simplicity, Indios or indigenous peoples who speak one of these languages are designated here as Q uechuas or Aymaras, using the Spanish plural. In Bolivia Q uechua is p rimarily spoken in the departm ents of Cochabam ba, O ruro, Potosí, and Chuquisaca, as well as in some provinces of the departm ent o f La Paz.

Q uechua is the *runa sim i* (language of the people), which has evolved from the classical Q uechua of the Inca Em pire (1438-1537). The Aymara language has survived in the vicinity of the pre-Inca ritual sites at Tiwanaku near Lake Titicaca. The Aymaras or Kolias live primarily on the altiplano of La Paz and P uno as well as in relatively large areas in the departm ents of O ruro and Potosí. Many musical terms and concepts stemming from Aymara seem to have been transm itted to the Quechuas, w ho also use them

(cf. Baum ann 1979, 1982a, [forthc]).

In addition to the Aymaras and Quechuas, a smaller group of Indios known as the Chipayas still survive near Lake Coipasa in linguistic and cultural isolation. Today their language, Chipaya, is spoken by less than a th o u sand people. It is assumed that the Chipayas, together w ith the Urus of Lake Titicaca, were among the first settlers of the Central Andes (Baumann 1981b: 171). The Callawayas (Kallawayas in Quechua) hold a unique position within the Q uechua-speaking provinces of Bautista Saavedra, Muñecas and parts of the provinces of Tamayo and La Paz. Among the Callawayas, ap

proximately two thousand use their own esoteric language, Machchaj-Juyai (literally, "language of the compatriot or companion"), but otherwise, in general, they speak Quechua. The Callawayas differ culturally from the Quechuas and Aymaras, although many reciprocal influences can be observed, appearing especially in the realms of music and musical instruments (cf. Baumann 1985b:146–8).

I. Musical Instruments and Ensembles

Typically, the traditional music of the Indios of the Central Andes uses a large variety of wind instruments, a smaller number of different kinds of drums, and a few idiophones. With the exception of the one-stringed musical bow (*arco selvatico/musical* or *arco de boca*), no stringed instruments were known in pre-Hispanic Latin America (Baumann 1985a:158f.). It was with Spanish colonialization that various guitar types, such as *vihuelas*, lutes, and *bandurrias*, spread throughout the affluent mine centers of the Andean region. Through the mediation of the mestizos, the *guitarrillo*, *jitarrón* and *charango* (Quechua: *charanku*) were introduced to the *campesinos* of the *altiplano* and adapted and transformed there (Baumann 1979:603f.).

Unlike the urban folklore ensembles *(conjuntos)*, which like to mix stringed instruments with some or all of the three basic types of flutes, the rural ensembles of the Indios *(tropas)*—with some few exceptions—consist of a set of only one type of melody-carrying instrument. The wind instruments of a *tropa* are found in "choral" formation, that is, one can normally divide the musical groups of the *campesinos* into the three main types of flute ensembles, according to native categorization: the panpipe ensembles *(sikus)*, the notched flute ensembles *(kenas)* and the duct flute ensembles *(pinkillos)*. Referring to the rhythmical accompaniment, one might also, from the notative point of view, subdivide the *tropa* ensembles into flute ensembles without drum accompaniment and those with accompanying drums. Wind instruments obviously hold the most important position within the Andean tradition of the *campesinos*, followed by the drums, which are used primarily as accompaniment.

Musical instruments and ensembles often have particular regional and individual names, varying according to the specific areas where they are played. This applies in particular to those musical terms classifying the different sizes or tonal registers of one generic type of instrument in one particular ensemble. In a duct flute ensemble from the Arque Province, the various *charkas* or *pinkillos* are divided into four categories according to their tonal register—similar to the idea behind divisions of soprano, alto, tenor and bass. Each instrument is assigned an individual name according to the register group to which it belongs. For example, the deepest and longest flute is called *charka machu*, the instrument belonging to the next higher register (about one fifth

proxim ately two thousand use their own esoteric language, Machchaj-Juyai (literally, “language of the com patriot or com panion”), b u t otherwise, in general, they speak Q uechua. The Callawayas differ culturally from the Q u e chuas and Aymaras, although many reciprocal influences can be observed, appearing especially in the realms of music and musical instrum ents (cf.

Baum ann 1985 b: 146—8).

I. Musical In stru m en ts and E n sem b les

Typically, the traditional music of the Indios of the Central Andes uses a large variety of wind instrum ents, a smaller num ber of different kinds of drum s, and a few idiophones. W ith the exception of the one-stringed musical bow (*arco selvático!musical* or *arco de boca),* no stringed instrum ents were know n in pre-H ispanic Latin America (Baumann 1985a:158f.). It was with Spanish colonialization that various guitar types, such as *vihuelas,* lutes, and *bandurrias,* spread throughout the affluent mine centers of the A ndean region. T hrough the mediation of the mestizos, the *guitarrillo, jitarrón* and *charango* (Quechua: *charanku)* were introduced to the *campesinos* o f the *altiplano* and adapted and transform ed there (Baumann 1979:603f.).

U nlike the urban folklore ensembles *(conjuntos),* which like to mix stringed instrum ents with some or all of the three basic types of flutes, the rural ensembles of the Indios *(tropas)*— with some few exceptions— consist of a set o f only one type of melody-carrying instrum ent. The wind instrum ents of a *tropa* are found in “choral” formation, that is, one can normally divide the musical groups of the *campesinos* into the three main types of flute ensembles, according to native categorization: the panpipe ensembles *(sikus),* the notched flute ensembles *(kenas)* and the duct flute ensembles (*pinkillos).*

Referring to the rhythmical accom panim ent, one might also, from the notative point of view, subdivide the *tropa* ensembles into flute ensembles w

ithout drum accom panim ent and those with accompanying drums. W ind in strum ents obviously hold the most im portant position within the A ndean tra dition of the *campesinos,* followed by the drums, which are used prim arily as accom panim ent.

Musical instrum ents and ensembles often have particular regional and in dividual names, varying according to the specific areas where they are played.

This applies in particular to those musical terms classifying the different sizes or tonal registers of one generic type of instrum ent in one particular ensem ble. In a duct flute ensemble from the Arque Province, the various *charkas* or *pinkillos* are divided into four categories according to their tonal register—

similar to the idea behind divisions of soprano, alto, tenor and bass. Each instrum ent is assigned an individual name according to the register group to which it belongs. For example, the deepest and longest flute is called *charka machu,* the instrum ent belonging to the next higher register (about one fifth

higher) is called *charka mala*. One octave higher than the *charka machu* is the *charka tara*. The instrument belonging to the highest tonal register is called *charka ch'ili*; it is also the smallest instrument, sounding one fifth higher than the *charka tara* and one octave higher than the *charka mala*. *Machu*, *mala* (also *malta*), *tara* and *ch'ili* symbolize at the same time the societal hierarchy: *machu* means "honorable" and is, as a rule, associated with the oldest and most experienced musicians, *mala* or *malta* means "intermediate one," while *ch'ili* refers to the "smallest" instrument, which is usually played by the youngest and least experienced musician.

2. Musical Characteristics

Generally speaking the melodies produced by the various panpipe types are played most often in two to five parallel octaves. Parallel octaves also occur in some duct flute ensembles and in some *kena* ensembles. In ensembles of double-row panpipes, as well as in some duct flute and notched flute ensembles, parallel octaves will often be embellished by parallel sounds of fifths and/or fourths lying between the deepest and highest octave registers or, somewhat less often, by parallel intervals approximating a tritone.

Most instrumental and vocal melodies possess a pronounced anhemitonic pentatonic structure. Although certain flute types have a diatonic tuning and therefore could be theoretically played in a diatonic way, the scales actually played by the *campesinos* are predominantly pentatonically oriented. These scales are certainly more traditional and are, in terms of quantity, the preferred ones as well. Of course many melodies with half-tone steps do exist, in particular in melodies with a wide range. Such melodies seem to be transposed by shifting a fourth to a lower register or a fifth to a higher one; this occurs, for example, in some *sikura* ensembles. Such hexa- and heptatonic scales can be explained in terms of the combination of two anhemitonic pentatonic scales whose tonal centers are arranged in layers of a sequence of intervals built up first on the finalis and then on the upper fifth. Because of having to play Western-like compositions such as national and regional anthems, in addition to the influence of urban folklore groups, traditional ensembles are more often adopting melodies tuned in major and minor keys.

In formal terms, the traditional melodies of the Indios are marked by phrases that are relatively short and few in number. These phrases are repeated individually, and the melodies in their complete form are constantly repeated from the beginning (e.g., AA BB CC—*da capo* several times). The instrumental pieces often begin with a drum introduction *(qallaykuy)*, and after the often repeated main section *(tukana/kantu/wirsu)*, there is a shorter coda section at the end *(tukuchana)*.

From the point of view of rhythm, a binary character predominates. This is related to the countless forms of the *wayñu* dance (Spanish: *huayño*). These

higher) is called *charka mala.* O ne octave higher than the *charka machu* is the *charka tara.* The instrum ent belonging to the highest tonal register is called *charka ch'ili-*, it is also the smallest instrum ent, sounding one fifth higher than the *charka tara* and one octave higher than the *charka mala. M achu, mala* (also *malta), tara* and *ch'ili* symbolize at the same time the societal hierarchy: *machu* means "honorable" and is, as a rule, associated w ith the oldest and m ost experienced musicians, *mala* or *malta* means "interm ediate o n e," while *ch'ili* refers to the "smallest" instrum ent, which is usually played by the youngest and least experienced musician.

2. Musical C h a ra cteristics

Generally speaking the melodies produced by the various panpipe types are played m ost often in two to five parallel octaves. Parallel octaves also occur in some duct flute ensembles and in some *kena* ensembles. In ensembles of double-row panpipes, as well as in some duct flute and notched flute en sembles, parallel octaves will often be embellished by parallel sounds of fifths an d /o r fourths lying between the deepest and highest octave registers or, somewhat less often, by parallel intervals approxim ating a tritone.

M ost instrum ental and vocal melodies possess a pronounced anhem itonic pentatonic structure. Although certain flute types have a diatonic tuning and therefore could be theoretically played in a diatonic way, the scales actually played by the *campesinos* are predom inantly pentatonically oriented. These scales are certainly m ore traditional and are, in terms of quantity, the preferred ones as well. O f course many melodies with half-tone steps do exist, in particular in melodies with a wide range. Such melodies seem to be transposed by shifting a fourth to a lower register or a fifth to a higher one; this occurs, for example, in some *sikura* ensembles. Such hexa- and heptatonic scales can be explained in terms of the com bination of two anhem itonic p e n tatonic scales whose tonal centers are arranged in layers of a sequence of in tervals built up first on the finalis and then on the u pper fifth. Because of having to play W estern-like

compositions such as national and regional anthems, in addition to the influence of urban folklore groups, traditional ensembles are more often adopting melodies tuned in major and minor keys.

In formal terms, the traditional melodies of the Indios are marked by phrases that are relatively short and few in number. These phrases are repeated individually, and the melodies in their complete form are constantly repeated from the beginning (e.g., AA BB CC — *da capo* several times). The instrumental pieces often begin with a drum introduction *(qallaykuy)*, and after the often repeated main section *(tukana/kantu/wirsu)*, there is a shorter coda section at the end *(tukuchana)*.

From the point of view of rhythm, a binary character predominates. This is related to the countless forms of the *wayñu* dance (Spanish: *huayño*). These

dances can consist of such steps as a rather forceful striding forward (as in processional music), small steps, steps with a trochaic character, a simple alternating step, or hopping in place from one foot to the other (cf. Baumann 1983).

The singing *(takiy)* of men and women is mostly accompanied by one or several *charangueros* and is combined with particularly lively and rhythmic dances that have their own stamping sequences (*tusuna* or *zapateo*). To the most important song genres belong *wayñu, tunada (tonada, copla), yaraví, bailesitu (bailecito)*, and *kwika (cueca)*. In contemporary Bolivia, these are mainly performed in connection with the Christian festivals, such as carnival, Easter *(paskua)*, Santa Vera Cruz (May 3rd), Todos Santos (November 1st), or Christmas *(Navidad)*. There are solo singers performing *lari-wayñu* and *burruqhatiy* songs who accompany themselves on the *charango* while journeying through the countryside, as well as ensemble singing *(taki, tusuna)* and antiphonal singing between two contesting singers or groups of singers *(takipayanaku)*. The individual melodies *(tunadas, wirsus)* and types of instrumental ensembles *(tropas)* are tied to specific festivals with specific terms, such as the carnival music of the *puka uma* or *pujllay* ensembles *(tonada del carnaval)*, the *tonada de la Cruz*, the *cosecha wirsu* (harvest melody), etc. (cf. Baumann 1982b).

Songs, dances, and music are associated with festive occasions such as the sowing and harvesting seasons, family celebrations *(comprades)* and weddings, communal celebrations in honor of the patron saints, and other occasions special to each *ayllu* (ethnic groups bound by religion and territory). The festivities and music making reach their zenith when celebrating the various offering rites, such as offering drinks *(ch'alla)*, incense *(q'oa)* or animals *(wilancha)*, as well as during the animal branding ceremonies *(k'illpa)*. Music, song and dance always stand in close relation to and are an inseparable part of the diverse fertility rites directed towards superhuman powers and to nature.

The most elementary figure of the dance ensemble *(tropas)* is the circle formation, in which participants dance in single file, the oldest first, the youngest last. In the traditional ensembles instruments are played by men. Women take a leading role in dance and song. They often wave colored flags *(whipalas)* in rhythm to the music. The dances always begin in a counterclockwise direction and after a certain time symmetrically change to the opposite direction. At this point the musicians make a half-turn on their own axis and continue dancing in the same formation, one behind another. This fundamental pattern can be observed in many dances, as in the *charangeada*, the *sikuriada*, the *chúkaru-baile* of the *julajulas*, the *ushnizatni* of the Chipayas, etc. The circle dance is also combined with dancing in single file (*linku linku rayku*, such as serpentine movements in the *julajula* dances) or with dancing in double rows as in *lichiwayu* dances. All of these formations belong to the main dance structures. The leader of the music group is the *tata*

dances can consist of such steps as a rather forceful striding forw ard (as in processional music), small steps, steps with a trochaic character, a simple alternating step, or hopping in place from one foot to the other (cf. Baum ann 1983).

T he singing *(takiy)* of m en and women is mosdy accom panied by one or several *charangueros* and is com bined w ith particularly lively and rhythmic dances that have their own stamping sequences (*tusuna* or *zapateo)*. To the m ost im portant song genres belong *wayñu, tunada (tonada, copla), yaraví, bailesitu (bailecito),* and *kw ika (cueca).* In contem porary Bolivia, these are mainly perform ed in connection w ith the Christian festivals, such as carnival, Easter *(paskua),* Santa Vera Cruz (May 3rd), Todos Santos (N ovem ber 1st), or Christmas *(Navidad).* T here are solo singers perform ing *lari-wayñu* and *burruqhatiy* songs who accompany themselves on the *charango* while jo u rneying through the countryside, as well as ensemble singing *(taki, tusuna)* and antiphonal singing betw een two contesting singers or groups of singers *(takipayanaku).* The individual melodies *(tunadas, wirsus)* and types of in strum ental ensembles *(tropas)* are tied to specific festivals w ith specific terms, such as the carnival music of the *puka uma* or *pujllay* ensembles *(tonada del carnaval),* the *tonada de la Cruz,* the *cosecha wirsu* (harvest melody), etc. (cf.

Baum ann 1982b).

Songs, dances, and music are associated with festive occasions such as the sowing and harvesting seasons, family celebrations *(comprades)* and w eddings, com m unal celebrations in honor of the patron saints, and other occasions special to each *ayllu* (ethnic groups bound by religion and territory).

T he festivities and music making reach their zenith w hen celebrating the various offering rites, such as offering drinks *(ch'alla),* incense *(q'oa)* or animals *(wilancha),* as well as during the animal branding ceremonies *(k 'illpa).* Music, song and dance always stand in close relation to and are an inseparable part of the diverse fertility rites directed towards superhum an

powers and to nature.

The m ost elementary figure of the dance ensemble *(tropas)* is the circle form ation, in w hich participants dance in single file, the oldest first, the youngest last. In the traditional ensembles instrum ents are played by men. W om en take a leading role in dance and song. They often wave colored flags *(whipalas)* in rhythm to the music. The dances always begin in a counterclockwise direction and after a certain time symmetrically change to the o p posite direction. At this point the musicians make a half-turn on their own axis and continue dancing in the same form ation, one behind another. This fundam ental pattern can be observed in many dances, as in the *charangeada,* the *sikuriada,* the *chúkaru-baile* of the *julajulas,* the *ushnizatni* of the C hipayas, etc. T he circle dance is also com bined with dancing in single file *[linku linku rayku,* such as serpentine movements in the *julajula* dances) or with dancing in double rows as in *lichiwayu* dances. All of these form ations b e long to the main dance structures. The leader of the music group is the *tata*

mayor (cabeza de baile), who is responsible for the musicians, their food, and the schedule of the festivities, as well as for the decorations and dance formations. As a sign of his dignity as the dance leader, the *tata mayor* sometimes plays a *pututu* (signal horn) and holds a whip in his hand. With the whip he sees to it that nobody dances out of step.

3. Music, Ritual, and Dance

In the Central Andean Highlands, music, dance, song, and ritual are closely intertwined. Dance is present in almost all group-oriented forms of music making. The Quechua term *taki* (song) does not just contain the idea of language that is sung, but also rhythmic melody and dance. The three key terms, *takiy* ("to sing"), *tukay* ("to play"), and *tusuy* ("to dance"), each emphasize only one aspect of the musical behavior as a whole. These three elements are complementary to one another and signify the inherent unity of structured sound, movement, and symbolic expression.

Musical behavior is always embedded in a particular context within the ritually and religiously oriented cycle of the year. Music making and singing are determined by the agricultural cycle of the two halves of the year, the rainy season (when the seed is sown and the harvest is brought in) and the dry season (when the earth is tended and ploughed). The seasons also determine in general the kinds of musical instruments, melodies and dances that should be performed. Numerous festivals are celebrated for the deities belonging to the earth. During these festivals, offerings are made of smoke, drink and animal sacrifices when the ground is tilled, the seeds are sown, as the plants grow, and as the people pray for a rich harvest. Each celebration has its own set melodies (*wirsus* or *tonadas*) and its own musical instruments. Music and dance are, on the one hand, expressions of joy and at the same time offerings to honor Father and Mother Earth (Pachatata and Pachamama).

Today, the various festivals must also be considered in connection with the historical layers and traditional re-interpretations that have been superimposed through time. Often, for example, the old astronomical (or Inca) calendar, the Christian (or Gregorian) calendar, and the annual agricultural cycle simultaneously influence such celebrations. All these different elements and fragments play their own roles and are often mingled together.

The cosmological-religious world view of the altiplano Indios seems to be partially syncretistic. The traditional Central Andean beliefs still survive in part and have, at most, mixed with the Christian conception of faith and worship in a relationship of reciprocal influence. The Virgin Mary is associated with the concept of Pachamama (*pacha* = earth, *mama* = mother). Pachamama, interpreted generally as the Virgin Mary, manifests herself on the local level as individual virgins *(mamitas)*, such as the Virgen de Cande-

mayor (cabeza de baile), who is responsible for the musicians, their food, and the schedule of the festivities, as well as for the decorations and dance form ations. As a sign of his dignity as the dance leader, the *tata mayor* sometimes plays a *p ututu* (signal horn) and holds a whip in his hand. W ith the w hip he sees to it that nobody dances out of step.

3. M usic, Ritual, and D a n ce

In the Central Andean H ighlands, music, dance, song, and ritual are closely intertw ined. D ance is present in almost all group-oriented forms of music making. The Q uechua term *taki* (song) does not just contain the idea of language that is sung, b u t also rhythmic melody and dance. The three key terms, *takiy* (“to sing”), *tukay* (“to play”), and *tusuy* (“to d ance”), each emphasize only one aspect of the musical behavior as a whole. These three elements are com plem entary to one another and signify the inherent unity of structured sound, m ovement, and symbolic expression.

Musical behavior is always em bedded in a particular context within the ritually and religiously oriented cycle of the year. Music making and singing are determ ined by the agricultural cycle of the two halves of the year, the rainy season (when the seed is sown and the harvest is brought in) and the dry season (when the earth is tended and ploughed). The seasons also d eterm ine in general the kinds of musical instrum ents, melodies and dances that should be perform ed. N um erous festivals are celebrated for the deities b e longing to the earth. D uring these festivals, offerings are made of smoke, drink and animal sacrifices when the ground is tilled, the seeds are sown, as the plants grow, and as the people pray for a rich harvest. Each celebration has its own set melodies (*ivirsus* or *tonadas)* and its own musical instrum ents.

Music and dance are, on the one hand, expressions of joy and at the same time offerings to honor Father and M other E arth (Pachatata and P achamama).

Today, the various festivals m ust also be considered in connection with the

historical layers and traditional re-interpretations that have been superim posed through time. O ften, for example, the old astronomical (or Inca) calendar, the Christian (or G regorian) calendar, and the annual agricultural cycle simultaneously influence such celebrations. All these different elements and fragm ents play their own roles and are often mingled together.

The cosmological-religious world view of the altiplano Indios seems to be partially syncretistic. The traditional Central A ndean beliefs still survive in part and have, at most, mixed w ith the Christian conception of faith and w orship in a relationship of reciprocal influence. The Virgin Mary is associated w ith the concept of Pacham am a *(pacha* = earth, *mama* = m other).

Pacham am a, interpreted generally as the Virgin Mary, manifests herself on the local level as individual virgins *(mamitas)*, such as the Virgen de Cande-

laria, Virgen de Copacabana, Virgen del Carmen, and Mamita Asunta (Virgen de Asunción). The female concept of Pachamama is the timeless and female aspect of the Mother Earth. Throughout the centuries, incoming religious figures such as the Virgin Mary have been reincarnated as an element of this fundamental principle. Pachamama became reborn as *wirjin (virgen)*.

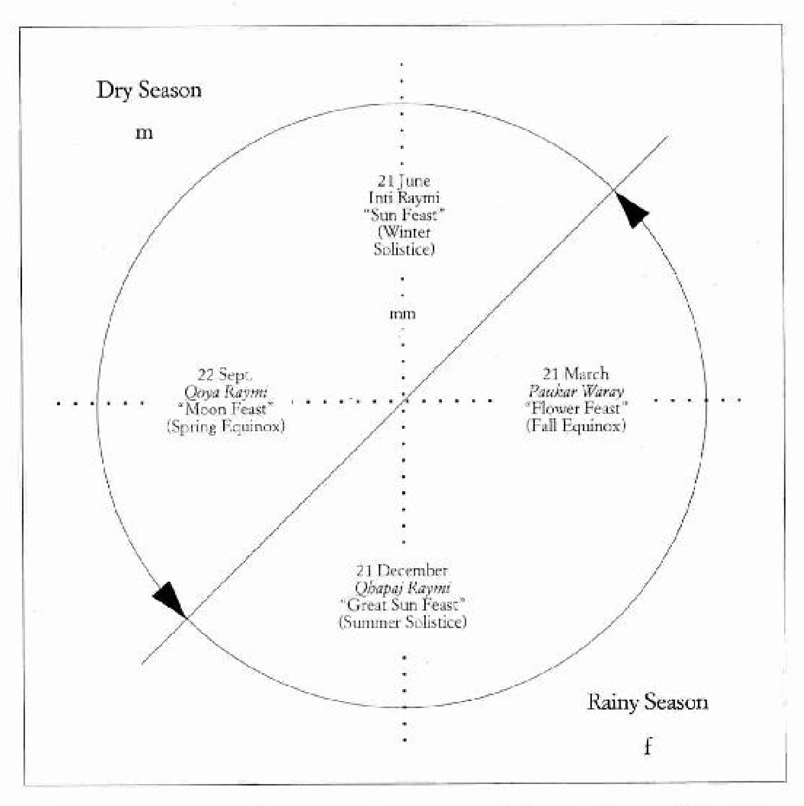


Fig. 1: Solistices, equinoxes, dry season/rainy season and the main feasts of the old Inca calendar (the year of the agricultural calendar begins on June 21st, the year of the ritual calendar at the summer solistice, i.e., December 21st).

Within the belief system of an Andean farmer, the local manifestations of Pachamama/Wirjin are expressions of the one principle of Pachamama. Pachamama is the mother of humans, the source of all fertility, and the symbol for growth and decline within the overall concept of time and space. For example, in the department of Oruro during the rainy season, *charkas* flutes are sounded in honor of Pachamama in order to express thankfulness for the first good harvest of the season. The *charkas* are duct flutes of various sizes (built similarly to the recorder) which are played by men to accompany the dances, together with a cow horn, or *pututu*. Unmarried girls accompany

laria, Virgen de Copacabana, Virgen del Carmen, and M amita A sunta (Virgen de Asunción). The female concept of Pacham am a is the timeless and female aspect of the M other Earth. T hroughout the centuries, incoming religious figures such as the Virgin Mary have been reincarnated as an element of this fundam ental principle. Pachamama became reborn as *wirjin (virgen)*.



Qhapaj Raymi

“G re a t Sun Feast”

(Summ er Solistice)

Rainy Season

Fig. 1: Solis tices, equinoxes, dry season/rainy season and the main feasts o f the old Inca calendar (the year o f the agricultural calendar begins on]une 21st, the year o f the ritual calendar at the summer solistice, i.e., December 21st).

W ithin the belief system of an Andean farmer, the local manifestations of Pacham am a/W irjin are expressions of the one principle of Pachamama.

Pacham am a is the m other of hum ans, the source of all fertility, and the symbol for growth and decline within the overall concept of time and space. For example, in the departm ent of O ruro during the rainy season, *charkas* flutes are sounded in honor of Pacham am a in order to express thankfulness for the first good harvest of the season. The *charkas* are duct flutes of various sizes (built similarly to the recorder) which are played by m en to accom pany the dances, together with a cow horn, or *pututu.* U nm arried girls accom pany

these instruments with a high falsetto voice, singing *"Takisun pachamamaman mañarisun"* ("Let us sing and call to the Pachamama").

Various other duct flutes such as *pinkillos/pincollos*, *mohoceños/aymaras*, *ch'utus*, *tokurus*, and *tarkas/anatas* are traditionally played mainly during the rainy season, that is, starting on All Saints' Day (Todos Santos, November 1st) until the carnival season in February or March. These instruments belong to the "female" cycle of the year. The distinction between "female" and "male" times of year can be partly seen as a remnant of the old Inca calendar (see Figure 1). According to this calendar, the sun festival of the king (Inti Raymi), which was the main festival of the dry season, was followed by the festival of the queen (Koya Raymi). The wooden duct flutes symbolize the female principle of irrigation, of becoming fertile after the quiet and dry time; they express joy over the sprouting seeds and the harvest. The connection of these instruments with the element of water is emphasized by the fact that they are sometimes filled with water before being sounded so that they can become saturated and thus airtight. Because of the superimposition of the festivals by Christian religious concepts, the duct flutes are also closely related to the numerous festivals of the Virgin Mary that occur during the rainy season, such as the Fiesta de la Concepción (December 8th) or the Fiesta de Candelaria (February 2nd). The instruments proclaim delight over the Christmas season and the New Year. The Bolivian summer solstice (December 21st) coincides with the highpoint of the rainy season, as well as with Christmas festivities. Varying somewhat in length according to latitude, the rainy season (called *paray mit'a* in Quechua and *jallu pacha* in Aymara) lasts from around the beginning of November to the end of March or beginning of April.

In contrast to those instruments played during the rainy season, there are musical instruments—panpipes and notched flutes—which are made of hard bamboo and are played predominantly during the dry season. These instruments are closely tied to the mainly "male" festivals taking place during the other half of the year, such as for Santa Cruz (May 3rd) and Corpus Christi (end of May or beginning of June), as well as during the numerous festivals honoring particular (male) saints. These feasts are all linked to the concept of Pachatata or Tatapacha (*tata* = father; *pacha* = earth). The dry season, called *ruphay mit'a* in Quechua and *thaya* or *awti pacha* in Aymara, reaches its zenith at the Bolivian winter solstice on June 21st (Inti Raymi); soon afterwards, the great festival of San Juan takes place on the "coldest night" (June 24th). During this dry season, the instruments predominantly used are the notched flutes made of bamboo *(kenas, chokelas, kena-kenas, lichiwayus, pusi-ppias)* and panpipes *(sikus, sikuras, antaras, julajulas, laqitas)*. These instruments are associated with the male principle, represented also by the sun, the dry season and the wind (see also Section 5).

these instrum ents with a high falsetto voice, singing *“Takisun pachamamaman mañarisun”* (“L et us sing and call to the Pacham am a”).

Various other duct flutes such as *pinkillos/pincollos, mohoceños/'ay mar as, ch’utus, tokurus,* and *tarkas/anatas* are traditionally played mainly during the rainy season, that is, starting on All Saints’ Day (Todos Santos, N ovem ber 1st) until the carnival season in February or M arch. These instrum ents b e long to the “fem ale” cycle of the year. The distinction between “fem ale” and

“m ale” times of year can be partly seen as a rem nant of the old Inca calendar (see Figure 1). According to this calendar, the sun festival of the king (Inti Raymi), which was the main festival of the dry season, was followed by the festival o f the queen (Koya Raymi). The wooden duct flutes symbolize the female principle of irrigation, of becoming fertile after the quiet and dry time; they express joy over the sprouting seeds and the harvest. The connection of these instrum ents with the elem ent of w ater is emphasized by the fact that they are sometimes filled with w ater before being sounded so that they can becom e saturated and thus airtight. Because of the superim position of the festivals by Christian religious concepts, the duct flutes are also closely related to the num erous festivals of the Virgin Mary that occur during the rainy season, such as the Fiesta de la Concepción (D ecem ber 8th) or the Fiesta de Candelaria (February 2nd). The instrum ents proclaim delight over the Christmas season and the New Year. The Bolivian summer solstice (D ecem ber 21st) coincides with the highpoint of the rainy season, as well as with Christmas festivities. Varying somewhat in length according to latitude, the rainy season (called *paray m it’a* in Q uechua and *jallu pacha* in Aymara) lasts from around the beginning of N ovem ber to the end of M arch or beginning of April.

In contrast to those instrum ents played during the rainy season, there are musical instrum ents— panpipes and notched flutes— which are m ade of hard bam boo and are played predom inantly during the dry season. These instruments are closely tied to the mainly “m ale” festivals taking place

during the other half of the year, such as for Santa Cruz (May 3rd) and C orpus Christi (end of May or beginning of June), as well as during the num erous festivals honoring particular (male) saints. These feasts are all linked to the concept of P achatata or T atapacha *(tata* = father; *pacha* = earth). The dry season, called *ruphay m it'a* in Q uechua and *thaya* or *aw ti pacha* in Aymara, reaches its zenith at the Bolivian w inter solstice on June 21st (Inti Raymi); soon afterwards, the great festival of San Juan takes place on the "coldest n ig h t" (June 24th). D uring this dry season, the instrum ents predom inantly used are the n otched flutes m ade o f bam boo *(kenas, chokelas, kena-kenas, lichiwayus, pusi-ppias)* and panpipes *(sikus, sikuras, antaras, julajulas, laqitas)*. These in strum ents are associated with the male principle, represented also by the sun, the dry season and the w ind (see also Section 5).

4. Everything is Man and Woman—Pachamama and Pachatata

Pachamama and Pachatata symbolize the concept of pair formation as a basic principle that underlies all phenomena in nature. The principle of complementary masculinity and femininity symbolizes in its basic features Andean thinking, as in the saying, *"tukuy ima qhariwarmi"*—"Everything is man *and* woman" (Platt 1976:21). The living earth *(pacha)* as holistic conception is man-woman. Everything that is, as well as each thing individually observed, is composed of both complementary poles of female and male basic characteristics. The one does not exist without the other, no light *(sut'i)* without darkness *(laqha)*, no day without night, no sun without moon, no dryness without wetness, no above without below, no thing that moves without that which is moved, no thing that begins *(ira)* without that which follows *(arka)*. In addition, each individual body, each thing that exists, is assembled from complementary opposites. The right side of the human body is masculine, the left side is female. The front side of the body facing the sun is masculine, the back side in shadow is female; this applies correspondingly to the head and feet. Even the highest principle of creation, *Wiraqucha*, composed of the two invisible aspects *Pachakamaq* or *Pachayachachiq*, is man **and** woman. It is an evolutionary principle that is to be understood as androgynous, from which all polar opposites emanate[2]. Everthing that exists in the heavens, on the earth, and everything that is created is bound together with everything else and is composed in microcosmos as in macrocosmos—on all levels of reality—of their male and female characteristics, which complement each other (Kusch 1986:30f.; Andritzky 1989:299–304). According to an Aymara saying, everything in this world is an individual reality *("Taquipuniw aka pachanx mayaki")*. Everything is related to everything else in a mesh of hierarchically ordered relationships of exchange between complementary opposite pairs (van den Berg 1990:158).

One of the prayer hymns *(jailli)* written down by Cristóbal de Molina from Cuzco around 1575 characterizes in a few verses how everything that exists is created in dual form (Lara 1980:37f.):

Tijsi Wiraqucha,
Qaylla Wiraqucha,
T'ukapu ajnupúyuj,
Wiraqucha.
Kámaj, chúraj,
Qhari kachun,
Warmi kachun,
Ñispa rúraj.

4. E veryth in g is Man and W o m a n — P a ch a m a m a and P a ch a ta ta
Pacham am a and Pachatata symbolize the concept of pair form ation as a basic principle that underlies all phenom ena in nature. The principle of com plem entary masculinity and femininity symbolizes in its basic features A ndean thinking, as in the saying, *"tukuy ima qhariwarmi"* — "Everything is man *and* w om an" (Platt 1976:21). The living earth *(pacha)* as holistic conception is m an-woman. Everything that is, as well as each thing individually o b served, is com posed of both com plem entary poles of female and male basic characteristics. The one does not exist w ithout the other, no light *(sut'i)* w ithout darkness *(laqha),* no day w ithout night, no sun w ithout moon, no dryness w ithout wetness, no above w ithout below, no thing that moves w ithout that which is moved, no thing that begins *(ira)* w ithout that which follows *(arka).*

In addition, each individual body, each thing that exists, is assembled from com plem entary opposites. The right side of the hum an body is masculine, the left side is female. The front side of the body facing the sun is masculine, the back side in shadow is female; this applies correspondingly to the head and feet. Even the highest principle of creation, *Wiraqucha,* com posed of the two invisible aspects *Pachakamaq* or *Pachayachachiq*, is m an and woman. It is an evolutionary principle that is to be understood as androgynous, from w hich all polar opposites emanate2. Everthing that exists in the heavens, on the earth, and everything that is created is bound together with everything else and is com posed in microcosmos as in m acrocosmos— on all levels of reality— of their male and female characteristics, which com plem ent each other (Kusch 1986:30f.; Andritzky 1989:299-304). According to an Aymara saying, everything in this world is an individual reality *("Taquipuniw aka pachanx m ayaki").* Everything is related to everything else in a mesh of hierarchically ordered relationships of exchange between com plem entary o p p o site pairs (van den Berg 1990:158).

O n e of the prayer hymns *(jailli)* w ritten down by Cristóbal de M olina from Cuzco around 1575 characterizes in a few verses how everything that

exists is created in dual form (Lara 1980:37f.):

Tijsi Wiraqucha,

Qaylla Wiraqucha,

T'ukapu ajnupúyuj,

Wiraqucha.

Kámaj, chúraj,

Qhari kachun,

W armi kachun,

Nispa rúraj.

Origin of Being, Wiraqucha,
always present principle of creation,
elegant and beautifully clothed,
principle of creation,
that blesses and gives life,
and the becoming of man
and woman
through a word produces.

A profound poem transmitted by Santacruz Pachacuti Yamqui around 1613 bears witness to something similar, a poem that poses questions about such bipolar, all-pervasive and mutually dependent evolutionary sources: "Where are you?"—*"maypin kanki?"*—"oh, power of life, root of all things?" (Harrison 1989:92–5).

Ah, Wiraqocha tiksi qhapaq
kay qari kachun
kay warmi kachun
...
Maypin kanki?
manachu rikuykiman
hananpichum
urinpichum
...
intiqa killaqa
punchawqa tutaqa
poqoyqa chirawqa
manan yanqachu
kamachisqam purin

Oh, power of life, root of all things, highest power,
you say, let man become,
you say, let woman become
...
Where are you?
Can I not see you?
Above?
Below?
...
Sun, moon,
day, night,
rainy season, dry season
not without meaning,
to the (highest) order, they follow their path.

All creations follow the primary principle of polar opposites. Above is masculine, below is feminine. Complementary are the pair of constellations of Father Sun *(inti)* and Mother Moon *(killa)*. There are masculine and feminine stars: the masculine morning star *achachi ururi* and the feminine evening star *apachi ururi* (Harrison 1989:66). In the vertical order, heaven above is masculine, the earth below feminine. In the horizontal order, the earth is divided into the masculine mountain chains (Wamanis, Apus or Cerros) and

Origin of Being, W iraqucha,

always present principle of creation,

elegant and beautifully clothed,

principle of creation,

that blesses and gives life,

and the becoming of man

and woman

through a word produces.

A pro fo u n d poem transm itted by Santacruz Pachacuti Yam qui around 1613 bears witness to som ething similar, a poem that poses questions about such bipolar, all-pervasive and mutually d ependent evolutionary sources:

“W here are you ?”— *“maypin kanki?"* — “oh, pow er of life, root o f all things?”

(H arrison 1989:92-5).

Ah, Wiraqocha tiksi qhapaq

kay qari kachun

kay warmi kachun

Maypin kanki?

manachu rikuykiman

hananpichum

urinpichum

intiqa killaqa

punchawqa tutaqa

poqoyqa chirawqa

manan yanqachu

kamachisqam purin

Oh, pow er of life, root of all things, highest power,

you say, let man become,

you say, let woman become

W here are you?

Can I not see you?

Above?

Below?

Sun, moon,

day, night,

rainy season, dry season

not w ithout meaning,

to the (highest) order, they follow their path.

All creations follow the prim ary principle of polar opposites. Above is m asculine, below is feminine. Com plem entary are the pair of constellations of F ather Sun *(inti)* and M other M oon *(killa)*. T here are m asculine and fem inine stars: the m asculine m orning star *achachi ururi* and the fem inine evening star *apachi ururi* (H arrison 1989:66). In the vertical order,

heaven above is masculine, the earth below feminine. In the horizontal order, the earth is divided into the m asculine m ountain chains (W amanis, A pus or Cerros) and

the feminine pampas (Earls & Silverblatt 1978:319). The water of the oceans and seas is feminine, but the rain from above that fecundates the earth is not. There are masculine and feminine stars, plants and animals (van den Berg 1990:161). All are aspects of two concepts of energy that are mutually complementary: from above to below, from below to above, from left to right, from right to left (Arnold 1986:4), from light and dark, day and night, air and earth, fire and water, hot and cold. The law of complementary opposites affects all forms of flowing existence, which are united in pairs. It works on the earth, in the sky, and during annual cycles. The dimension of sky spreading over the earth (*hanan pacha* or *pata parti*) is represented by the pair Tata Inti and Mama Killa. One finds its analogous equivalent in "this world" *(kay pacha)*—between heaven and earth—in the human pair of man and woman *(qhari, warmi)*. And the chthonic forces of Pachatata and Pachamama apply in the dark Below *(ukhu pacha)*, and in the inner parts of the earth, in the mountain mines, where they are called Tío and Tía (Arnold 1986:2, 7).

Pachatata and Pachamama refer in general to the earthly realms, to the plains and to the mountain peaks. Within this cosmologically oriented concept built up in pairs of opposites, humankind lives **here** on the edge of space, between sky and earth, and **now** on the cutting edge of time, between past and future (Figure 2). Past, present and future refer to each other and form a whole, the all-emcompassing cosmos, *"pacha."*[3]

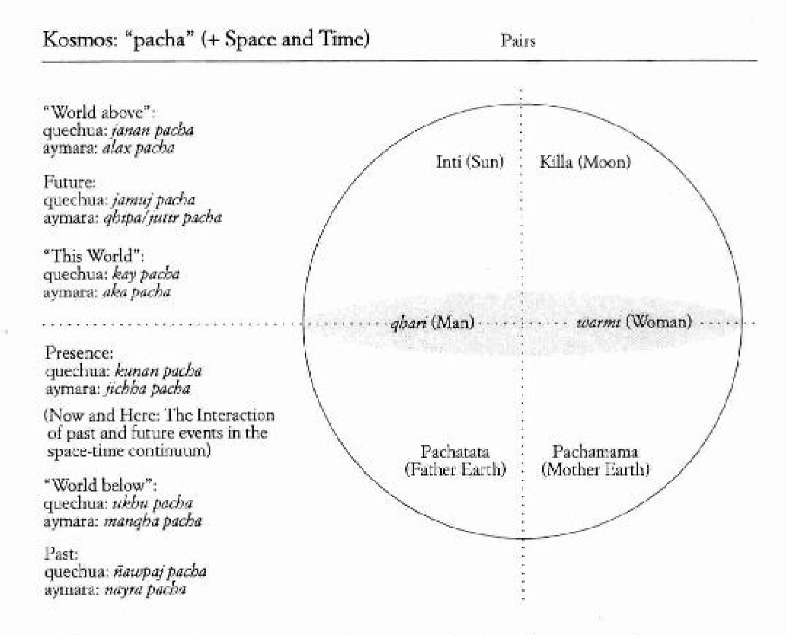


Fig. 2. Pacha *as space-time-concept and the central pairs related to* pacha.[4]

the fem inine pam pas (Earls & Silverblatt 1978:319). T he w ater of the oceans and seas is feminine, b u t the rain from above that fecundates the earth is not.

T here are m asculine and feminine stars, plants and animals (van den Berg 1990:161). All are aspects of two concepts of energy that are m utually com plem entary: from above to below, from below to above, from left to right, from right to left (Arnold 1986:4), from light and dark, day and night, air and earth, fire and water, hot and cold. The law of com plem entary opposites affects all form s of flowing existence, which are united in pairs. It w orks on the earth, in the sky, and during annual cycles. The dim ension of sky sp read ing over the earth *(hanan pacha* or *pata parti)* is represented by the pair Tata Inti and M am a Killa. O ne finds its analogous equivalent in “this w o rld ” *(kay pacha*)— betw een heaven and earth— in the hum an pair of m an and w om an *(qhari, warmi)*. A nd the chthonic forces of P achatata and Pacham am a apply in the dark Below *(ukhu pacha),* and in the inner parts of the earth, in the m ountain mines, w here they are called Tío and Tía (Arnold 1986:2, 7).

P achatata and Pacham am a refer in general to the earthly realms, to the plains and to the m ountain peaks. W ithin this cosmologically oriented concept built up in pairs of opposites, hum ankind lives here on the edge of space, betw een sky and earth, and now on the cutting edge of time, betw een past and future (Figure 2). Past, present and future refer to each o ther and form a whole, the all-emcompassing cosmos, *“pacha.* "3

Kosmos: “pacha” (+ Space and Time)

Pairs

“W o rld a b o v e”:

q u ech u a: *ja n a n pacha*

aymara: *alax pacha*

Killa (Moon)

Future:

quechua: ***jamuj pacha***

aymara: ***qhipa /jutir pacha***

“This World”:

quechua: ***kay pacha***

aymara: ***aka pacha***

qhari **(Man)**

warmi **(Woman)**

Presence:

quechua: ***kunan pacha***

aymara: ***jichha pacha***

(Now and Here: The Interaction

of past and future events in the

space-time continuum)

Pachatata

Pachamama

(Father Earth)

(Mother Earth)

“World below”:

quechua: ***ukhu pacha***

aymara: ***m anqha pacha***

Past:

q u ech u a: ***ñaw paj pacha***

aymara: ***nayra pacha***

Fig. 2. **Pacha** ***as space-time-concept and the central pairs related to*** **pacha.4**

Pacha means in a narrow sense earth, including space, time, history, world—in a broader sense, however, also cosmos. *Pacha* expresses in its spatial and chronic aspects the inner connectedness of the whole on all levels of world constructs. This connectedness is derived also from linguistic terms (Firestone 1988:36f.). In the assemblage of the words *pacha* plus space construct (Above, Here, and Below) as well as *pacha* plus time construct (Past, Now and Coming), everything is centered on Here and Now. The past and not-yet-occurred is nothing more as another spatial aspect of above and below, or of front and back, just as vice versa, space appears as an aspect of time. *Kay pacha* symbolizes the transition from world below to world above, that is to say, between the feminine and masculine spheres lies the present world. It is in this world that the unification of polar fundamental forces is accomplished; these forces are the basis for each continuous act of reproduction (Vokral 1991:317). The *pacha* space-time construct is contemporarily (re-)interpreted from today's point of view in a mandala-like representation of the annual calendar *(mara/wata)* (Figure 3).

Each of the four cardinal points referring to the level of earth represents among other things one of the four parts of the Inca empire *(tawantinsuyu)*.

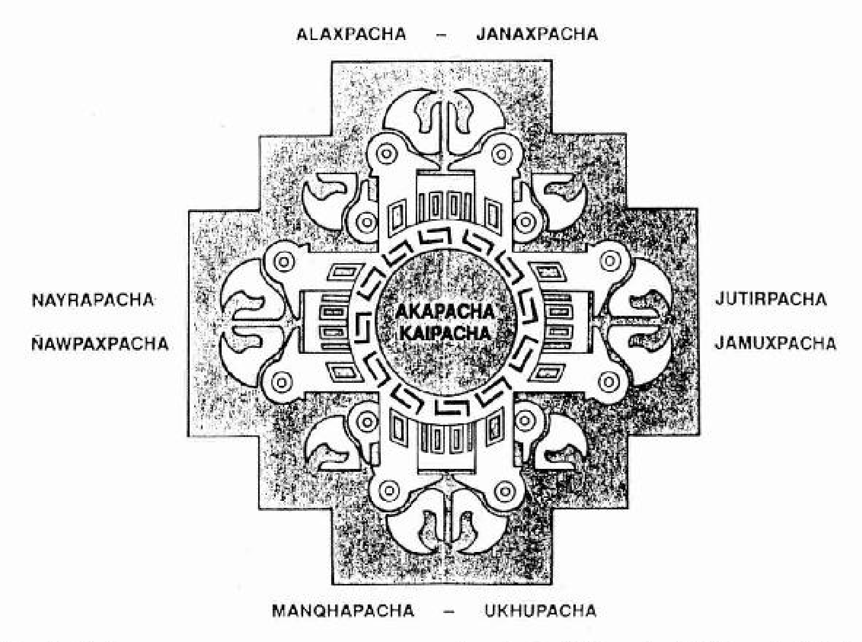


Fig. 3. Pacha *concept as contemporary reconstruction of Tiwanaku Wiñayqala (Thola 1992)*—mara *(Aymara)*/wata *(Quechua): annual calendar.*

Pacha **means in a narrow sense earth, including space, time, history, w orld — in a broader sense, however, also cosmos. *Pacha* expresses in its spatial and chronic aspects the inner connectedness of the whole on all levels of w orld constructs. This connectedness is derived also from linguistic terms (Firestone 1988:36f.). In the assemblage of the words *pacha* plus space construct (Above, H ere, and Below) as well as *pacha* plus time construct (Past, N ow and Coming), everything is centered on H ere and Now. The past and not-yet-occurred is nothing m ore as another spatial aspect of above and b e low, or of front and back, just as vice versa, space appears as an aspect of time. *Kay pacha* symbolizes the transition from world below to w orld above, that is to say, betw een the feminine and masculine spheres lies the present world. It is in this world that the unification of polar fundam ental forces is accomplished; these forces are the basis for each continuous act of rep ro d u ction (Vokral 1991:317). The *pacha* space-time construct is contem porarily (re-)interpreted from today's point of view in a mandala-like representation of the annual calendar *(mara/wata)* (Figure 3).**

Each of the four cardinal points referring to the level o f earth represents among other things one of the four parts of the Inca em pire *(taivantinsuyu)*.

A L A X P A C H A

-

J A N A X P A C H A

N A Y R A P A C H A

J U T I R P A C H A

Ñ A W P A X P A C H A

J A M U X P A C H A

M A N Q H A P A C H A

-

U K H U P A C H A

Fig. 3. **Pacha** ***concept as contemporary reconstruction o f Tiwanaku Wiñayqala (Thola 1992)***—**mara** ***(Aymara)*** **Avata** ***(Quechua): annual calendar.***

However, the quarters themselves are each divided up in the next higher hierarchical level into complementarily assembled halves on the left and right side, or else the upper and lower halves of the emblem, symbolized through the vertical or horizontal imaginary line between the double-headed condor heads. Duality *(dualidad)* can be read from this view: Above and Below *(hanan, ukhu)* are divided by a horizontal boundary line. These meeting points of both oppositions, the *chawpirana*, cuts the halves and allows them simultaneously to meet each other. Each of the halves, the upper and lower and the left and right sides, are connected to each other to form a whole from two times two halves, or two times two pairs. It is in each case the masculine and feminine characteristics that form one pair. Like man and woman *(qhariwarmi)*, they belong together as equal partners in a higher unit. They are *yanantin*, "tied to reciprocal help," comparable to the symmetrical halves of each body (Platt 1976:11, 27). The symbolic representation of the entire unit opens up three-dimensionally to the observer of the emblem, as a view from above as well as from the front. From the perspective of "sky above" and "earth below," the light of heaven is attributible as the masculine and the darkness of earth as the feminine element. Both spatial halves, however, divide themselves again according to their own polar characteristics in such a way that the horizontal relationship of the pair (Inti-Killa, Pachatata-Pachamama) is symmetrical, while the vertical relationship is asymmetrical:

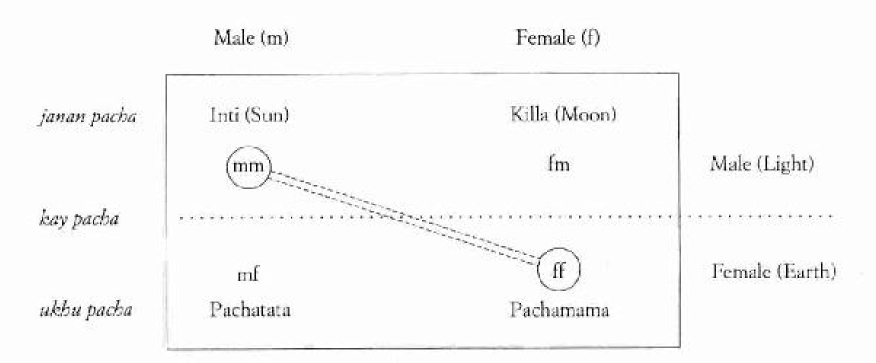


Fig. 4. Cosmological quadrants as a result of creating pairs (cuatropartísmo cosmológico).[6]

Referring to the "earth below," *mama* in Pachamama specifies the female aspects of being, procreation, growth and passing away, whereas Tatapacha or Taytacha (also Tayta Orqo, Apu or Wamani) designates the masculine aspects, to fecundate, organize and to kill. They are the seemingly timeless principles of the earth which form all existence and become polar opposites and which manifest themselves individually and collectively in analogous ways. These principles have ruled through the centuries, also spreading to Christian images in later times. In the mother aspect, timelessness manifests

H ow ever, the quarters themselves are each divided up in the next higher hierarchical level into complementarily assembled halves on the left and right side, or else the u pper and lower halves of the emblem, symbolized through the vertical or horizontal imaginary line betw een the double-headed condor heads. D uality *(dualidad)* can be read from this view: Above and Below *(hanan, ukhu)* are divided by a horizontal boundary line. These meeting points of bo th oppositions, the *chawpirana,* cuts the halves and allows them sim ultaneously to meet each other. Each of the halves, the u pper and lower and the left and right sides, are connected to each other to form a whole from two times two halves, or two times two pairs. It is in each case the m asculine and feminine characteristics that form one pair. Like m an and wom an *(qhariwarmi*) , they belong together as equal partners in a higher unit. They are *yanantin*, "tied to reciprocal help," com parable to the symmetrical halves of each body (Platt 1976:11, 27). The symbolic representation of the entire unit opens up three-dimensionally to the observer of the emblem, as a view from above as well as from the front. From the perspective of "sky above"

and "earth below ," the light of heaven is attributible as the masculine and the darkness of earth as the feminine element. Both spatial halves, however, divide themselves again according to their own polar characteristics in such a way that the horizontal relationship of the pair (Inti-Killa, Pachatata-Pachamama) is symmetrical, while the vertical relationship is asymmetrical:

M ale (m)

F e m a le (f)

janan pacha

I n ti (S un)

K illa (M o o n)

(Ä j .

fm

M ale (L ig h t)

hay pacha

m f

F e m a le (E a rth)

ukhu pacha

P a c h a ta ta

P a c h a m a m a

***Fig. 4. Cosmological quadrants as a result o f creating pairs* (cuatropartísmo cosmológico).5**

Referring to the “earth below ,” *ynama* in Pacham am a specifies the female aspects of being, procreation, growth and passing away, whereas T atapacha or Taytacha (also Tayta O rqo, A pu or W amani) designates the masculine aspects, to fecundate, organize and to kill. They are the seemingly timeless principles of the earth which form all existence and becom e polar opposites and w hich m anifest themselves individually and collectively in analogous ways. These principles have ruled through the centuries, also spreading to Christian images in later times. In the m other aspect, timelessness manifests

itself as a concrete manifestation of the historically restricted. The principle of Pachamama is reborn in the process of historical superimposition as Mother God (Mamita) or as the Virgin Mary *(wirjin, ñusta)*. It is celebrated repeatedly and during the local and individual feasts as an expression of a time-spanning principle of life and fertility. The numerous integrated concepts of the Virgin Maria, such as seen in the celebration of a particular festival, should be interpreted from their historically concretized aspects removed from space and time based on the general principle of Pachamama. It reveals itself as a concrete manifestation in local form during a specific period. The numerous "Marias" accentuate, through their individual characteristics, local aspects of time and space of the general feminine principle that underlines them. In addition to this principle of effect there also exists, however, the masculine principle of cause. In their complementariness, both polar fundamental forces complete each other, creatively guaranteeing in their coming together the persistence of all that is. This applies especially to "this world" of humankind, which comes out of the encounter between the "world above" and the "world below" and which remains continuously in their spheres of influence.

"Pachamama también tiene su esposo": Earth Mother also has a man (Firestone 1988:26). The masculine counterpart in the complementary principle is Pachatata. Pachatata is—as already mentioned—the creative aspect to the polar counterpart of the receiving aspect of Pachamama. Superimposed with Christian symbolism is Tata Krus (= Father Cross), a manifestation of the masculine principle in the concrete form of Christ. The great feasts of the dry season such as Santa Vera Cruz (on May 3rd) and Corpus Christi (end of May or beginning of June), as well as the other numerous feasts honoring the (masculine) saints such as Tata San Juan, Tata Santiago or Tata Agustín, are embedded in a special context of local aspects of the Pachatata cult. *Tata, tayta, taytacha, tatala* (= a synonym in Quechua also for phallus), *tatitu,* and *tatalitu* indicate the diversity of forms of the masculine principle of formation and cause. Other connections with the name Christ or with saints demonstrate in a similar way the emcompassing masculine principle that contains in its local forms of expression a specific designation (Rocha 1990:78f.). Maria and Christ are simultaneously raised to a god-like pair of the earthbound numina.

For the world above, the moon and sun gates were already known as an opposite pair in the pre-Incan temple of Tiwanaku. Félipe Guaman Poma de Ayala wrote down around 1530 a sung hymn *(jailli)* with which the Indios of Inca times prayed to Mama Killa, the wife of the god-like sun, for rain (Lara 1980:41; Sichra [ed.] 1990:6):

itself as a concrete manifestation of the historically restricted. The principle of Pacham am a is reborn in the process of historical superim position as M other G o d (Mamita) or as the Virgin Mary *(wirjin, ñusta).* It is celebrated repeatedly and during the local and individual feasts as an expression of a tim e-spanning principle o f life and fertility. The num erous integrated concepts of the Virgin Maria, such as seen in the celebration of a particular festival, should be interpreted from their historically concretized aspects removed from space and time based on the general principle of Pacham am a. It reveals itself as a concrete m anifestation in local form during a specific period. The num erous "M arias" accentuate, through their individual characteristics, local aspects of time and space of the general feminine principle that underlines them. In addition to this principle of effect there also exists, how ever, the masculine principle of cause. In their complementariness, both p o lar fundam ental forces com plete each other, creatively guaranteeing in their coming together the persistence of all that is. This applies especially to "this w o rld " of hum ankind, which comes out of the encounter betw een the

"w orld above" and the "world below " and'w hich remains continuously in their spheres o f influence.

"*Pachamama también tiene su e s p o s o* E arth M other also has a m an (Firestone 1988:26). The masculine counterpart in the com plem entary p rin ciple is Pachatata. Pachatata is— as already m entioned— the creative aspect to the polar counterpart of the receiving aspect of Pacham am a. Superim posed w ith Christian symbolism is Tata Krus (= Father Cross), a m anifestation of the masculine principle in the concrete form of Christ. The great feasts of the dry season such as Santa Vera Cruz (on May 3rd) and C orpus Christi (end of May or beginning of June), as well as the other num erous feasts honoring the (masculine) saints such as Tata San Juan, Tata Santiago or Tata Agustín, are em bedded in a special context of local aspects of the Pachatata cult. *Tata, tayta, taytacha, tatala* (= a synonym in Q uechua also for phallus), *tatitu,* and *tatalitu* indicate the diversity of forms of the masculine principle of form ation and cause. O ther connections w ith the

nam e Christ or with saints dem onstrate in a similar way the emcompassing masculine p rin ciple that contains in its local forms of expression a specific designation (Rocha 1990:78f.). M aria and Christ are simultaneously raised to a god-like pair of the earthbound numina.

F or the w orld above, the m oon and sun gates were already know n as an opposite pair in the pre-Incan tem ple of Tiwanaku. Félipe G uarnan Pom a de Ayala w rote dow n around 1530 a sung hymn *(jailli)* with which the Indios of Inca times prayed to Mama Killa, the wife of the god-like sun, for rain (Lara 1980:41; Sichra [ed.] 1990:6):

Killa Quya Mama,
Yakuq sallayki,
Unuq sallayki,
Aya uya waqaylli,
Aya uya puypulli.

Queen and Mother Moon,
Give us your water as a cloudburst,
your flood of rain in streams,
Cry, ah!
Let flow, ah!

This and similar *jailli* verses were sung during the tilling of the fields and breaking of the soil. Such verses also report, in alterating singing of men and women *(takipayanaku)*, how the sun rains gold and the moon silver (*Inti qori paran/Killa qolqe paran*; Lara 1980:44).

Tata Inti of the Inca times was reinterpreted by the "christianized" peasants as Tata Santísimu (Holy Father/Spirit), and Mama Killa became Mama Santisíma (Holy Mother) (Platt 1976:22). All principles stand however for the same symbolic dualism that stretches as a historically developed structure. In the plant world, the potato is, as a tuberous root of the dark earth, an expression of the dominant feminine principle of form, and corn, growing in the direction of the sun, is an expression of the dominant masculine principle. In this division, however, each species or form is divided again into its polar sub-species or polar pair formations (Andritzky 1989:265). For example, potatoes are divided according to their ritual names into masculine and feminine forms or principles of creativity (*jach'a mallku* and *imill t'alla*; van den Berg 1990:129). Symbolic dualism applies to all forms of existence, to humankind as well as to its society, to the animal and plant worlds, to the realm of ancestors and the deceased (an ancestress is called *awicha* and her masculine companion *achachi*). This structural thinking transmits itself to within the division of labor: it is the man who tills the fields and breaks up the earth with a digging stick or plow, so that the woman can place the seeds in the earth. It is the men who play musical instruments, and the women who sing to them.

The mountains contain the life-giving principle and enclose as *tata, apu, machula, achachila, wamami* or *mallku* (which means Condor or Master of the Mountains) the center of energy of the consecrated peaks, in contrast to the feminine energies of the plains and valleys *(awacha, awila, mamita, t'alla)*. The specific names and deities or saints are categorized according to the local centers of power. They are called up on specific occasions, music and dance are presented to them as offerings in thanks for a good harvest or with the request for a fertile year.

Pachamama and Pachatata embody in a diversity of symbolic forms and variations the basic structure of Andean thinking. They personify themselves in further sub-aspects at smaller levels *(lugarniyoj)*. Among the Chipayas, the protective spirits Mallkus and Samiris play an important role in the fertility of land and cattle. Sajama, the godly-masculine mountain, is honored with

Killa Quya Mama,

Yakuq sallayki,

Unuq sallayki,

Aya uya waqaylli,

Aya uya puypulli.

Queen and M other Moon,

Give us your water as a cloudburst,

your flood of rain in streams,

Cry, a h !

Let flow, a h !

This and similar *jailli* verses were sung during the tilling of the fields and breaking o f the soil. Such verses also report, in alterating singing of m en and wom en *(takipayanaku),* how the sun rains gold and the m oon silver *(Inti qori paran/Killa qolqeparan-*, Lara 1980:44).

Tata Inti of the Inca times was reinterpreted by the "christianized" peasants as T ata Santisimu (Holy Father/Spirit), and Mama Killa becam e Mama Santisima (Holy M other) (Platt 1976:22). All principles stand however for the same symbolic dualism that stretches as a historically developed structure. In the plant world, the potato is, as a tuberous root of the dark earth, an expression of the dom inant feminine principle of form, and com , growing in the direction of the sun, is an expression of the dom inant masculine principle. In this division, however, each species or form is divided again into its polar sub-species or polar pair formations (Andritzky 1989:265). For exam ple, potatoes are divided according to their ritual

names into masculine and feminine forms or principles of creativity *(jack’a m allku* and *im ill t ’alla-*, van den Berg 1990:129). Symbolic dualism applies to all forms of existence, to hum ankind as well as to its society, to the animal and plant worlds, to the realm of ancestors and the deceased (an ancestress is called *aivicha* and her masculine com panion *achachi).* This structural thinking transm its itself to within the division of labor: it is the m an who tills the fields and breaks up the earth w ith a digging stick or plow, so that the woman can place the seeds in the earth. It is the m en who play musical instrum ents, and the wom en who sing to them.

The m ountains contain the life-giving principle and enclose as *tata, apu, machula, achachila, wamami* or *mallku* (which means C ondor or M aster of the M ountains) the center of energy of the consecrated peaks, in contrast to the feminine energies of the plains and valleys *(awacha, awila, mamita, t ’alla).*

The specific names and deities or saints are categorized according to the local centers of power. They are called up on specific occasions, music and dance are presented to them as offerings in thanks for a good harvest or with the request for a fertile year.

Pacham am a and Pachatata em body in a diversity of symbolic forms and variations the basic structure of Andean thinking. They personify themselves in further sub-aspects at smaller levels *(lugarniyoj).* Among the Chipayas, the protective spirits Mallkus and Samiris play an im portant role in the fertility of land and cattle. Sajama, the godly-masculine m ountain, is honored with

offerings so that he will give the water necessary for life and thus fecundate the feminine principle of the fields, the Mother Earth. The holy places *(wakas)* are integrated in the masculine mountain peaks *(jurq'u)* and have their counterparts in the feminine water holes *(warmi jurq'u)*, out of which the spring water flows (Platt 1976:22). According to an old mythical narrative, the sun people are supposed to have emerged out of the love between the mountain Illampu and the Lake Titicaca.

Human beings live within this dualistically conceived cosmology in *kay pacha*—between the skies and earth. On the one hand there is the wise man, called *yachaj* by the Quechuas and *yatiri* by the Aymaras, who individually functions as a knowing intermediary. He creates a connection, through prayers and songs, between humans inhabiting this world and the deities. On the other hand there are the collectively celebrated music rituals and festivals of the Indios which create, by means of honoring and offering, a common bridge between the profane and sacral, between above and below, between growing and dying, between Pachamama/*wirjin* Maria and Pachatata/Tata Krus (Father Cross). Such collectively celebrated occasions are known as *tinku* or *tinka* (Spanish: *encuentro*), and include fertility rites, weddings, processions and other festivities, some influenced by Christianity. The *tinku* ritual of the Quechuas is sometimes a mock battle between two groups. It is a powerful, forceful event. The *tinka* ritual of the Aymaras is also a meeting of contrasting groups, but it might be at a peaceful occasion. *Tinku* and *tinka* themselves represent a unity of complementary parts: "*Tinka* is the important ritual action of bringing together separated or contrasting parts, such as the meeting during ritual of the highlands and lowlands, the vertical kin group and the horizontal kin group, and the living and dead" (Bastien 1978:121f.). It is the symbolic union "to express a bond of unity, distinction, and reciprocity," which represents a third whole unit formed through an interlocking principle. This new third unit, in turn, emanates power, energy, and reproduction.

In the following section, this symbolic dualism will be illustrated through the ideas behind the panpipe ensembles as a particular paradigm of the anthropomorphic cosmology mentioned earlier. This paradigm also involves the *tinku*, here meaning the hocket technique of playing in complementary pairs of female *(arka)* and male *(ira)* instruments. Particular attention will also be given to the interlocking of various methodological approaches which lead to some theoretical considerations (cf. Section 5.1 and Footnote 7).

offerings so that he will give the w ater necessary for life and thus fecundate the feminine principle of the fields, the M other Earth. The holy places *(wakas)* are integrated in the masculine m ountain peaks *(jurq'u)* and have their counterparts in the feminine w ater holes *(warmi ju rq 'u),* out of which the spring w ater flows (Platt 1976:22). According to an old mythical narrative, the sun people are supposed to have em erged out of the love between the m ountain Illam pu and the Lake Titicaca.

H um an beings live within this dualistically conceived cosmology in *kay pacha*— betw een the skies and earth. O n the one hand there is the wise man, called *yachaj* by the Q uechuas and *yatiri* by the Aymaras, w ho individually functions as a knowing intermediary. H e creates a connection, through prayers and songs, betw een hum ans inhabiting this world and the deities. O n the o ther hand there are the collectively celebrated music rituals and festivals of the Indios which create, by means of honoring and offering, a common bridge betw een the profane and sacral, betw een above and below, between growing and dying, between Pacham am a/ *wirjin* M aria and P achatata/T ata Krus (Father Cross). Such collectively celebrated occasions are know n as *tin ku* or *tinka* (Spanish: *encuentro*), and include fertility rites, weddings, p ro cessions and other festivities, some influenced by Christianity. The *tin ku* ritual of the Q uechuas is sometimes a m ock battle betw een two groups. It is a powerful, forceful event. The *tinka* ritual of the Aymaras is also a meeting of contrasting groups, b u t it might be at a peaceful occasion. *T inku* and *tinka* themselves represent a unity of com plem entary parts: "*Tinka* is the im portant ritual action of bringing together separated or contrasting parts, such as the meeting during ritual of the highlands and lowlands, the vertical kin group and the horizontal kin group, and the living and d ead " (Bastien 1978:12If.). It is the symbolic union "to express a bond of unity, distinction, and reciprocity," which represents a third whole unit form ed through an in terlocking principle. This new third unit, in turn, emanates power, energy; and reproduction.

In the following section, this symbolic dualism will be illustrated through the ideas behind the panpipe ensembles as a particular paradigm of the

anthropom orphic cosmology m entioned earlier. This paradigm also involves the *tinku,* here m eaning the hocket technique of playing in com plem entary pairs of female *(arka)* and male *(ira)* instrum ents. Particular attention will also be given to the interlocking of various methodological approaches which lead to some theoretical considerations (cf. Section 5.1 and Footnote 7).

5. The Concept of Pairs in Panpipe Ensembles as Paradigm for the Expression of Symbolic Dualism

The traditional panpipe ensembles of the Indios in the Central Andes use the playing technique of interlocking pairs. Each ensemble contains several pairs of instruments, each pair combining a female instrument and a male counterpart. The pairs can be multiplied in several ranges of two to five different voice registers.

Playing by pairs is encountered in specific panpipe ensembles such as *maizus, julajulas, julu-julus, chiriwanos, lakitas, antaras* or *sikus, sikuras* and *phukunas*, that is, in the most traditional ensembles of Aymara-, Chipaya- and Quechua-speaking population groups.

In addition, the individual rural music ensembles *(tropas)* of the Bolivian Indios consist, with only few exceptions, of identical melody-playing panpipe types. All panpipes appear in a "choral" setting as uniform panpipe pairs. As already mentioned, in opposition to the urban folklore groups of the mestizos, the *campesinos* do not mix panpipes with other instruments such as the notched flute *(kena)*, the duct flute *(pinkillo/tarka)* or with stringed instruments.

Name of the panpipe ensemble	Pair of stopped pipes	Distribution
maizus (or *chiriwanos*)	(3) and (2)	Chipayas
julajulas	(4) and (3)	Quechuas/Aymaras
julu-julu	(4) and (3)	Aymaras
chiriwanos	(4) and (3)	Quechuas/Aymaras

Table 1. Number of pipes in different ensembles of single-row panpipes (without drum accompaniment). Underlined numbers indicate closed pipes (see Footnote 9).

Name of panpipe ensemble	Pair of double-row panpipes (stopped + open pipes)	Distribution
lakitas/sikus	(6+6) and (5+5)	Aymaras/Quechuas
lakitas/sikus	(7+7) and (6+6)	Aymaras/Quechuas
lakitas/sikus	(8+8) and (7+7)	Aymaras/Quechuas
phukunas	(7+7) and (6+6)	Callawayas
ayarichis	(7+7ū) and (7+7ū)	Quechuas
sikuras/sikuris	(17+17) and (17+17)	Aymaras/Quechuas

Table 2. Number of pipes in different ensembles of double-row panpipes (with drum accompaniment).

Panpipe ensembles can be classified as either *tropas* containing single-row panpipes and without drum accompaniment or *tropas* with double-row pan-

5. T h e C o n c e p t o f Pairs in Panpipe E n sem b les as P aradigm for th e E xpression o f S ym b olic D ualism

T he traditional panpipe ensembles of the Indios in the Central Andes use the playing technique of interlocking pairs. Each ensemble contains several pairs of instrum ents, each pair combining a female instrum ent and a male counterpart. The pairs can be m ultiplied in several ranges of two to five different voice registers.

Playing by pairs is encountered in specific panpipe ensembles such as *maizus, julajulas, julu-julus, chiriwanos, lakitas, antaras* or *sikus, sikuras* and *phukunas,* that is, in the most traditional ensembles of Aymara-, Chipaya- and Q uechua-speaking population groups.

In addition, the individual rural music ensembles *(tropas)* of the Bolivian Indios consist, w ith only few exceptions, of identical melody-playing panpipe types. All panpipes appear in a “choral” setting as uniform panpipe pairs. As already m entioned, in opposition to the urban folklore groups of the m estizos, the *campesinos* do not mix panpipes with other instrum ents such as the notched flute *(kena),* the duct flute *(pinkillo/tarka)* or w ith stringed instruments.

Name of the panpipe

Pair of stopped

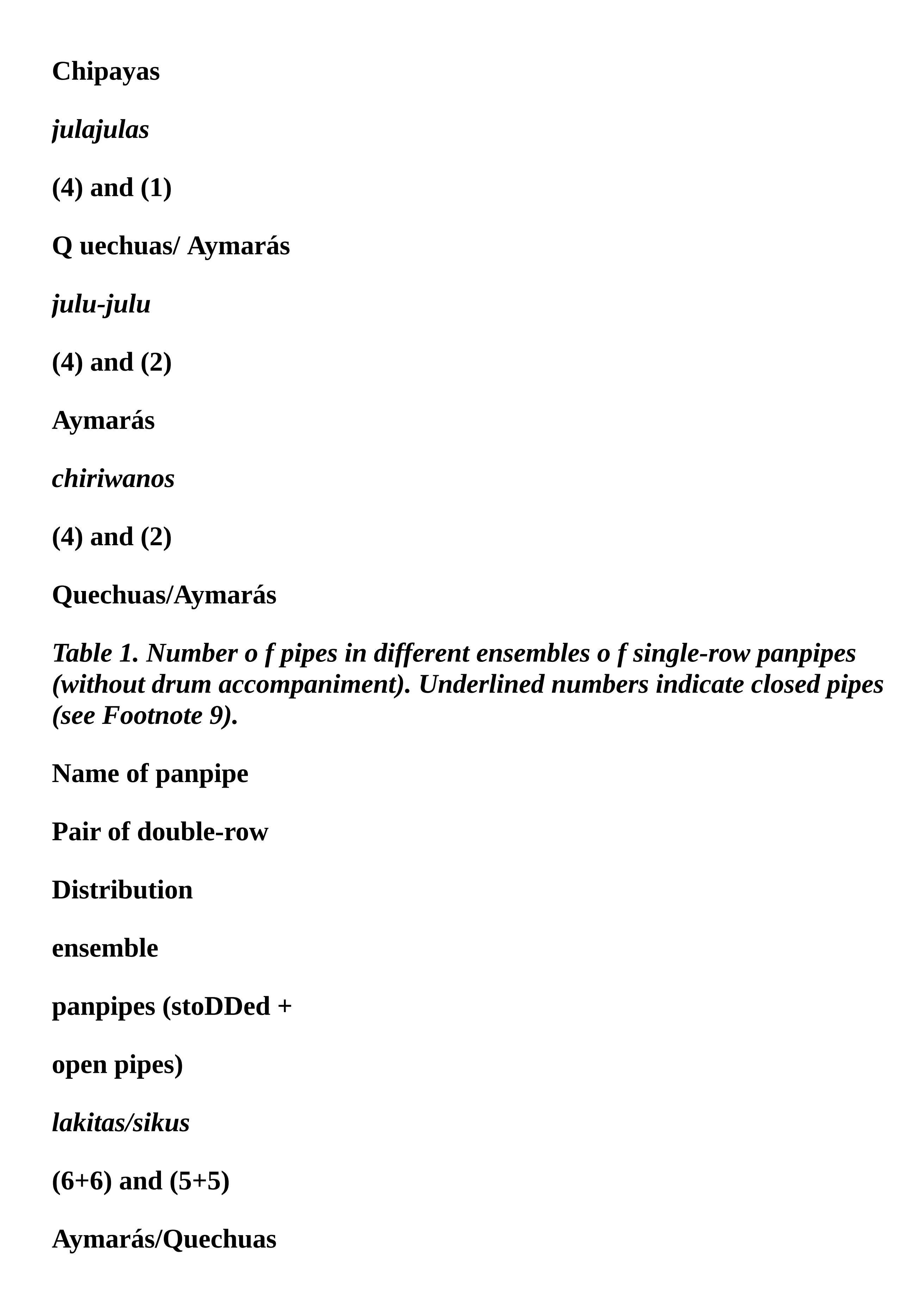
Distribution

ensemble

pipes

maizus* (or *chiriwanos)

(1) and (2)



Chipayas

julajulas

(4) and (1)

Q uechuas/ Aymarás

julu-julu

(4) and (2)

Aymarás

chiriwanos

(4) and (2)

Quechuas/Aymarás

Table 1. Number o f pipes in different ensembles o f single-row panpipes (without drum accompaniment). Underlined numbers indicate closed pipes (see Footnote 9).

Name of panpipe

Pair of double-row

Distribution

ensemble

panpipes (stoDDed +

open pipes)

lakitas/sikus

(6+6) and (5+5)

Aymarás/Quechuas

lakitas/sikus

(7+7) and (6+6)

Aymaras/Quechuas

lakitas /sikus

(8+8) and (7+7)

Aymaras/Quechuas

phukunas

(7+7) and (6+6)

Callawayas

ayarichis

(Z+7ü) and (7+Zu)

Quechuas

sikuras/ sikuris

Q7+17) and (12+17)

Aymarás/Quechuas

Table 2. Number o f pipes in different ensembles o f double-row panpipes (with drum accompaniment).

P anpipe ensembles can be classified as either *tropas* containing single-row panpipes and w ithout drum accom panim ent or *tropas* w ith double-row p a n

pipes and accompanied by drums. Most panpipe ensembles have, as a rule, several pairs of different sized instruments, that is, in different registers. It is often the case that several registers are played by more than one pair of panpipes. Exceptions include the *maizu* ensemble of the Chipaya and a few others in which pairs of panpipes appear only in one register.

In most cases, one pair is composed of one instrument with an odd number of pipes and another one with an even number of pipes. In some ensembles, the pair consists of panpipes with an equivalent number of pipes. In either case, when the pair is expanded through the addition of other instruments, those instruments maintain the same numerical composition. The pipes of each instrument are usually bound together in raft form according to size. Each member of a pair is played by one musician.

Tables 1 and 2 show the particular pairs of panpipes as they occur in the most usual ensembles in Bolivia.

Each counterpart of a panpipe pair has a female or male connotation. This interpretation is provided by the native terminology as well as by the emic explanation of the musicians. *Ira* is the dominant male-oriented instrument that usually starts the melody and leads the panpipe playing, while *arka*, its complement, follows. *Ira* and *arka* are blown by two players in a hocket-like technique, that is, when *ira* plays one to four notes, *arka* rests and then continues the melody while *ira* rests, and so on. In this way *arka* and *ira* combine their notes to create a particular melody that results from an interlocking and complementary interplay. Playing in complementary pairs can be found in almost all traditional panpipe ensembles: among the simple *maizu* flutes of the Chipayas, among the diverse panpipe ensembles of the Aymaras and Quechuas, such as the *julajulas*, *julu-julus*, *chiriwanus*, *lakitas*, *antaras*, *sikus* or *sikuris*, as well as among the *phukunas* panpipes of the Callawayas.

The Aymara word *ira* or *irpa* denotes "leader" or "the one who leads," and represents a male principle, according to the *campesinos*. Other names used for this same concept are *sanja*, *pussak/pussaj* (from Quechua *pussay*: "to lead") and the Spanish *guía* (leader) or *primero* (the first).

The Aymara word *arka/arca* denotes the female and weaker counterpart, "the one who follows." Other names for *arka* with the same meaning are the Quechua *khatik/qhatij* (from the infinitive *qhatiy*: "to follow", "to go after"), and the Spanish *trasguía* ("the following") or *segundo* ("the second"). It is quite likely that *arka* and *ira* are both Aymara words, but they are also used among Quechua-speaking Indios[6].

Three of the most common types of panpipe ensembles will be described in detail, with particular attention to the tuning and distribution of the pipes and with respect to the individual voice ranges. For this purpose, a *julajula* ensemble, a *siku* ensemble, a *lakita* ensemble and a *sikuri* ensemble are selected as paradigms to illustrate the complexity of different panpipe orchestras.

pipes and accom panied by drums. M ost panpipe ensembles have, as a rule, several pairs of different sized instrum ents, that is, in different registers. It is often the case that several registers are played by m ore than one pair of p a n pipes. E xceptions include the *maizu* ensemble of the Chipaya and a few o th ers in w hich pairs of panpipes appear only in one register.

In m ost cases, one pair is com posed of one instrum ent w ith an odd n u m ber of pipes and another one with an even num ber of pipes. In some ensem bles, the pair consists of panpipes with an equivalent num ber of pipes. In either case, w hen the pair is expanded through the addition of other instruments, those instrum ents maintain the same num erical com position. The pipes of each instrum ent are usually bound together in raft form according to size. Each m em ber of a pair is played by one musician.

Tables 1 and 2 show the particular pairs of panpipes as they occur in the m ost usual ensembles in Bolivia.

Each counterpart of a panpipe pair has a female or male connotation. This interpretation is provided by the native terminology as well as by the emic explanation of the musicians. *Ira* is the dom inant m ale-oriented instrum ent that usually starts the melody and leads the panpipe playing, while *arka*, its com plem ent, follows. *Ira* and *arka* are blown by two players in a hocket-like technique, that is, w hen *ira* plays one to four notes, *arka* rests and then continues the melody while *ira* rests, and so on. In this way *arka* and *ira* com bine their notes to create a particular melody that results from an interlocking and com plem entary interplay. Playing in complem entary pairs can be found in alm ost all traditional panpipe ensembles: among the simple *maizu* flutes of the Chipayas, among the diverse panpipe ensembles of the Aymaras and Q u echuas, such as the *julajulas, julu-julus, chiriwanus, lakitas, antaras, sikus* or *sikuris*, as well as among the *phukunas* panpipes of the Callawayas.

The Aymara w ord *ira* or *irpa* denotes “leader” or “the one who leads,” and represents a male principle, according to the *campesinos.* O th er names used for this same concept are *sanja, pussak/pussaj* (from Q uechua *pussay*:

“to lead ”) and the Spanish *guía* (leader) or *primero* (the first).

The Aymara w ord *arka/arca* denotes the female and w eaker counterpart,

“the one who follows.” O ther names for *arka* w ith the same m eaning are the Q uechua *khatik/qhatij* (from the infinitive *qhatiy.* “to follow”, “to go after”), and the Spanish *tras guía* (“the following”) or *segundo* (“the second”). It is quite likely that *arka* and *ira* are both Aymara words, b u t they are also used am ong Q uechua-speaking Indios[6].

T hree of the m ost com m on types of panpipe ensembles will be described in detail, w ith particular attention to the tuning and distribution of the pipes and w ith respect to the individual voice ranges. For this purpose, a *julajula* ensemble, a *siku* ensemble, a *lakita* ensemble and a *sikuri* ensemble are selected as paradigm s to illustrate the complexity of different panpipe orchestras.

5.1 Julajulas*: The* ira-arka *Principle of Single-Row Panpipes*

The reciprocal relationship, in which each element is dependent upon the other, finds its simplest expression in the music of Andean *julajula* panpipe playing. These traditional pan flute ensembles are played predominantly during one half of the year, the dry season, and are governed by the hocket technique between an instrument of four pipes and another of three pipes. *Ira* and *arka* are alternately blown by different players (Figure 5): while the first player plays one or two tones, the second player is silent and continues the melody when the first player pauses, and so forth. In this way the two instruments complement each other through subsequent interlocking tones and create in hocket-like fashion a *julajula* melody of seven notes.

Both the terms *ira* (Span. *macho*) and *arka* (Span. *hembra*) are used for Aymara and Quechua *julajula* panpipes alike. The interlocking playing technique of panpipes is regarded as a kind of competition (Span.: *contrapunto*). Some Quechua-speaking Indios call it *purajsikinakuy*, literally "we catch up with each other." Among the Aymaras the technique is known as *jaktasiña irampi arkampi* (Valencia Chacon 1989:36), meaning "to be in agreement with *ira* and *arka*." The character of the encounter or the coming together of a pair is also expressed in the description of the playing technique as *tinku*[7].

A descending pentatonic scale without half-tones (e'-d'-c-a-g) underlies the seven tones of both of the *julajula* panpipes, which are tuned to each other (for example, e'-d'-c-a-g-e-d) (Figure 5). The name of such a melody, which is handed down only through oral tradition, is "wild dance," *chúkaru-*

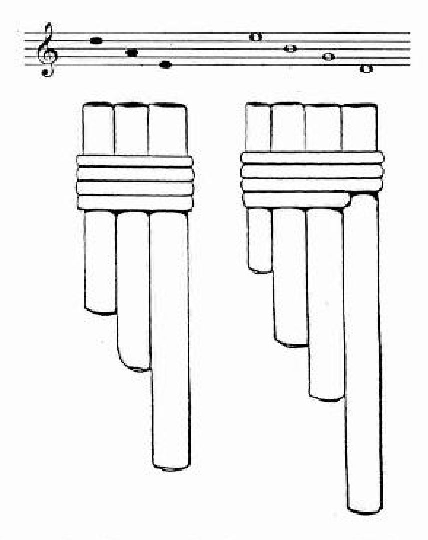


Fig. 5. A pair of julajula *panpipes (female* arka *instrument with 3 stopped pipes; male* ira *instrument with 4 stopped pipes) in middle* liku *register.*

5.1 **Julajulas:** ***The*** **ira-arka** ***Principle o f Single-Row Panpipes*** **T he reciprocal relationship, in which each element is dependent upon the other, finds its simplest expression in the music of A ndean *julajula* panpipe playing. These traditional pan flute ensembles are played predom inantly d u ring one half of the year, the dry season, and are governed by the hocket technique betw een an instrum ent of four pipes and another of three pipes. *Ira* and *arka* are alternately blown by different players (Figure 5): while the first player plays one or two tones, the second player is silent and continues the melody w hen the first player pauses, and so forth. In this way the two instrum ents com plem ent each other through subsequent interlocking tones and create in hocket-like fashion a *julajula* melody of seven notes.**

Both the terms *ira* (Span, *macho)* and *arka* (Span, *hembra)* are used for Aymara and Q uechua *julajula* panpipes alike. The interlocking playing tech nique o f panpipes is regarded as a kind of com petition (Span.: *contrapunto).*
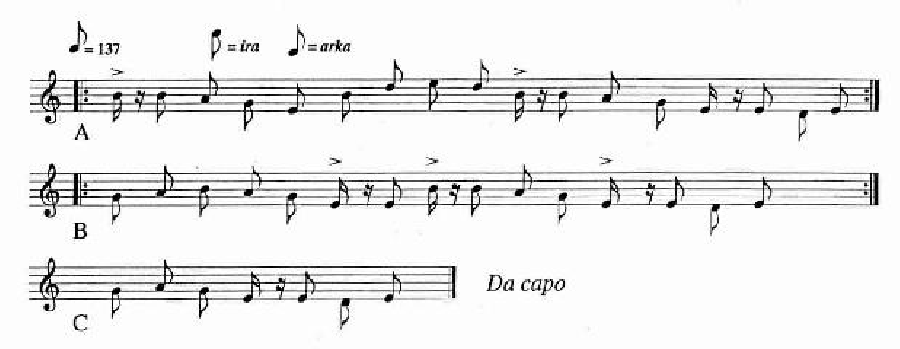
Some Q uechua-speaking Indios call it *purajsikinakuy*, literally “we catch up with each o th er.” Among the Aymaras the technique is known as *jaktasiña irampi arkampi* (Valencia Chacon 1989:36), meaning “to be in agreem ent with *ira* and *arka.*” The character of the encounter or the coming together of a pair is also expressed in the description of the playing technique as *tin ku* .

A descending pentatonic scale w ithout half-tones (e’-d ’-c-a-g) underlies the seven tones of both of the *julajula* panpipes, which are tuned to each o th er (for example, e’-d ’-c-a-g-e-d) (Figure 5). The nam e of such a melody, which is handed down only through oral tradition, is “wild dance,” *chúkaru-*

$

Fig. 5. A pair o f **julajula** ***panpipes (female*** **arka** ***instrument with*** **1** ***stopped pipes; male*** **ira** ***instrument with 4 stopped pipes) in middle*** **liku** ***register.***

baile, an example of which is given here in transcription (Musical Example 1). The tones played by the *ira* instrument are symbolized with notes whose stems point downward; those of the *arka* instrument are shown with stems pointing upward. The first Phrase A and the second Phrase B of the melody are each individually repeated and lead into the shorter part C, whose content is made up of individual notes of the (masculine) Phrase A and the (feminine) Phrase B. In the coming together *(tinku)* of *ira* and *arka*, first the "leading" melodic Phrase A is played, which is "followed" (after its repetition) by the second melodic Phrase B. After this phrase is also repeated, the closing Part C is derived from the two repeated phrases. This melodic formal procedure (AA-BB-C) is repeated "da capo" innumerable times during the performance and in ritualized form to the dance of the whole ensemble (cf. Baumann 1985b:160).



Mus. Ex. 1. julajula *panpipes—hocket playing of* ira *(4 stopped pipes) and* arka *(3 stopped pipes). Transcription of* chúkaru-baile *(in the middle register of the* liku *pair).*

As already mentioned, a *julajula* ensemble is composed of several pairs of diverse octave registers (see Figure 6). The individual melodies sound simultaneously in parallel octaves, divided over four to five registers. The pan flute pairs are tuned identically to each other in their respective octave ranges. According to the Andean principle, they are conceptualized as equivalent pairs (*ira* and *arka*) on the horizontal level. In their vertical order, the pairs are arranged hierarchically, according to which the biggest panpipe pair (the *ira-arka* pair *machu*, which is as long as 1.2 meters) is blown by the two eldest and most respected musicians. The next biggest pair, which is half as long and called *mali* (or *mallta*), is played by the next oldest musicians, and so on; the smallest pair *(ch'ili)* is played by the youngest and therefore least experienced players. The hierarchical order of pairs is arranged beginning with the "old," "honorable" pair of *machu*, to the "middle-big" pair of *mali*, the "third" pair *liku*, the "delicate" pair of *tjili* and the "little" pair *ch'ili* (Baumann 1980:158ff.; 1990:276f.):

baile, an exam ple of which is given here in transcription (Musical Exam ple 1). The tones played by the *ira* instrum ent are symbolized with notes whose stems point downward; those of the *arka* instrum ent are shown w ith stems pointing upw ard. The first Phrase A and the second Phrase B of the melody are each individually repeated and lead into the shorter p art C, whose content is m ade up of individual notes of the (masculine) Phrase A and the (feminine) Phrase B. In the coming together *(tinku)* of *ira* and *arka,* first the

"leading" melodic Phrase A is played, which is "follow ed" (after its repetition) by the second melodic Phrase B. After this phrase is also repeated, the closing P art C is derived from the two repeated phrases. This melodic formal procedure (AA-BB-C) is repeated "da capo" innum erable times during the perform ance and in ritualized form to the dance of the whole ensemble (cf.

B aum ann 1985b:160).

Da capo

Mus. Ex. 1. julajula *panpipes— hocket playing o f* ira *(± stopped pipes) and* arka Q *stopped pipes). Transcription o f* chúkaru-baile *(in the middle register o f the* liku *pair).*

As already m entioned, a *julajula* ensemble is com posed of several pairs of diverse octave registers (see Figure 6). The individual melodies sound simultaneously in parallel octaves, divided over four to five registers. The pan flute pairs are tuned identically to each other in their respective octave ranges. According to the A ndean principle, they are conceptualized as equivalent pairs *(ira* and *arka)* on the horizontal level. In their vertical order, the pairs are arranged hierarchically, according to which the biggest panpipe pair (the *ira-arka* pair *machu,* w hich is as long as 1.2 meters) is blown by the two eldest and m ost respected musicians. The next biggest pair, which is half as long and called *m ali* (or *mallta),* is played by the next oldest musicians, and so on; the smallest pair *(ch'ili)* is played by the youngest and therefore least experienced players. The hierarchical order of

pairs is arranged beginning with the

“o ld ,” “h onorable” pair of *machu,* to the “m iddle-big” pair of *mali,* the

“th ird ” pair *liku,* the “delicate” pair of *tjili* and the “little” pair *ch’ili* (Baum ann 1980:158ff.; 1990:276f.):

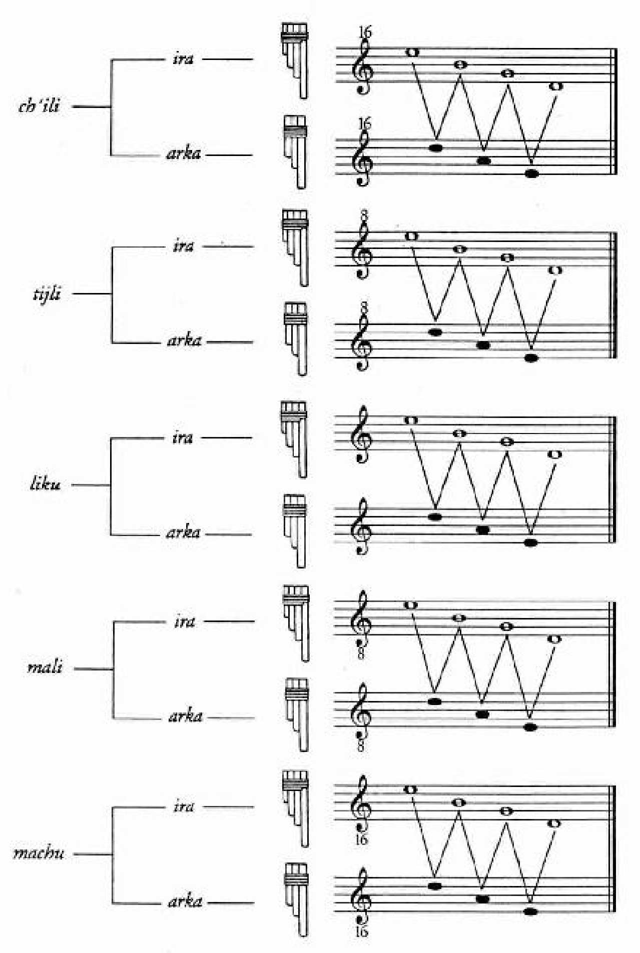


Fig. 6. Ensembles of julajula *panpipe pairs and their different registers (each with an interval of one octave)—from deepest (or biggest) to highest (or smallest) pair:* machu (ira-arka), mali (ira-arka), liku (ira-arka), tijli (ira-arka), ch'ili (ira-arka). *An ensemble with 16 musicians is represented as an example here (that is, 8 pairs of instruments), in which the* liku *pair is doubled and the* tijli *pair is tripled.*[8]

5.2 Sikus: *The* ira-arka *Principle of Double-Row Panpipes*

The same *ira-arka* relationship also appears among the double-row panpipes. The general terms for most double-row panpipe instruments are *siku*, *antara* or *lakita*. Among these are included various types, each of which has a different number of double-row pipes. The individual instruments have, as a rule, a row of stopped pipes of differing lengths, in front of which is tied a second row of evenly sized, open-ended pipes. The most often used *sikus* (or

ch 'ili

O

i

v v

o

T T 7 A

y

-

• =■

■... " o

mali

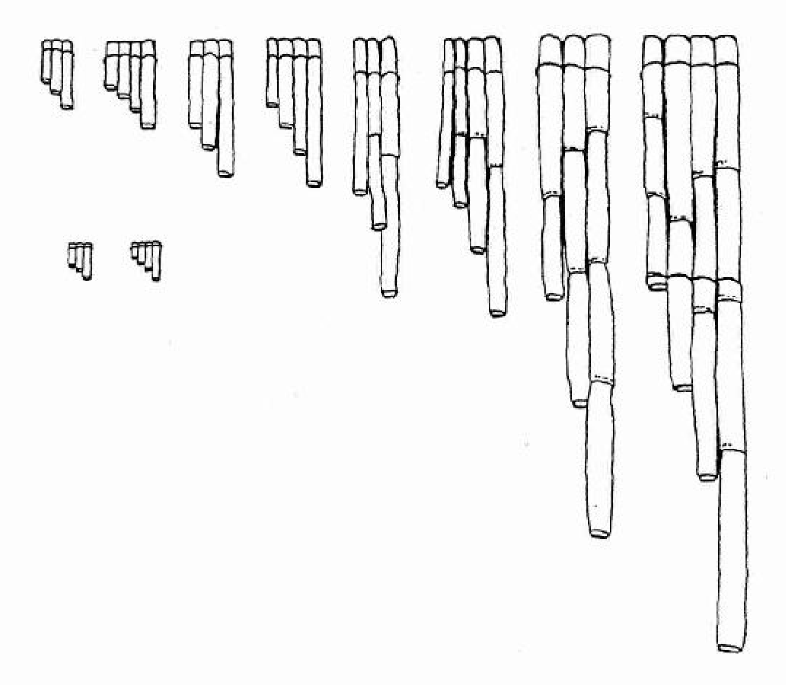
o

machu

Fig. 6. Ensembles **o/julajula** *panpipe pairs and their different registers (each with an interval o f one octave)—fro m deepest (or biggest) to highest (or smallest) pair:* **machu (ira-arka), mali (ira-arka), liku (ira-arka), tijli (ira-arka), ch'ili (ira-arka).** *A n ensemble with 16 musicians is represented as an example here (that is, 8 pairs o f instruments), in which the* **liku** *pair is doubled and the* **tijli** *pair is tripled.**

5.2 **Sikus:** *The* **ira-arka** *Principle o f Double-Row Panpipes* **The same** *ira-arka* **relationship also appears among the double-row p a n pipes. The general terms for most double-row panpipe instrum ents are** *siku, antara* **or**

lakita. **Among these are included various types, each of which has a different num ber of double-row pipes. The individual instrum ents have, as a rule, a row of stopped pipes of differing lengths, in front of which is tied a second row of evenly sized, open-ended pipes. The most often used *sikus* (or**



lakitas) consist of a pair whose *ira* instrument has 7 stopped and 7 open-ended pipes (7+7) and whose complementary *arka* part consists of 6 stopped and 6 open pipes (6+6). The stopped melody pipes of *ira* and *arka* complement each other in the tuning of a "diatonic scale" with a range of 13 tones (Figure 7). This scale is sounded using the hocket technique and occurs mostly in two different pair sizes, for example in a small ensemble of two larger *liku* pairs together with a *ch'ili* pair that is half as big. The *siku* panpipes are in this case accompanied by a large drum *(wankara)* and a small drum *(wankarita)*.

The thought structure of complementary pair formation is also discernable in the *siku* ensembles. Each of the individual double-row panpipe instruments, the *ira* as well as the *arka*, are further divided into two polar parts (Figure 8). These are the stopped pipes *(qharis)* of the melody row *(tukanan)*, which are understood as the masculine element, and the open pipes *(chinas)* of the second row *(kacharisqa)*, which provide the "breathy sound" and are considered the feminine element. Each individual open and stopped pipe of the same length forms a (conceptually) bound pair *(qhari-china)*. Additionally, each of these pairs has a special relationship to the *qhari-china* pair of the other panpipe instrument.

lakitas) consist of a pair whose *ira* instrum ent has 7 stopped and 7 o p en - en d ed pipes (7+7) and whose com plem entary *arka* p art consists of 6 stopped and 6 open pipes (6+6). The stopped melody pipes o f *ira* and *arka* com plem ent each o ther in the tuning of a “diatonic scale” w ith a range of 13

tones (Figure 7). This scale is sounded using the hocket technique and occurs mostly in two different pair sizes, for exam ple in a small ensem ble of two larger *liku* pairs together w ith a *ch’ili* pair that is half as big. T he *siku* panpipes are in this case accom panied by a large drum *(wankara)* and a small drum *(wankarita)*.

T he thought structure of com plem entary pair form ation is also discernable in the *siku* ensembles. Each o f the individual double-row p anpipe in stru m ents, the *ira* as well as the *arka,* are further divided into two polar parts (Figure 8). These are the stopped pipes *(qharis)* of the melody row *(tukanan)*, w hich are u nderstood as the m asculine element, and the open pipes *(chinas)* of the second row *(kacharisqa)*, which provide the “breathy so u n d ” and are considered the feminine element. Each individual open and stopped pipe of the same length form s a (conceptually) b o u n d pair *(qhari-china)*. A d d itio n ally, each of these pairs has a special relationship to the *qhari-china* pair of the o ther panpipe instrum ent.

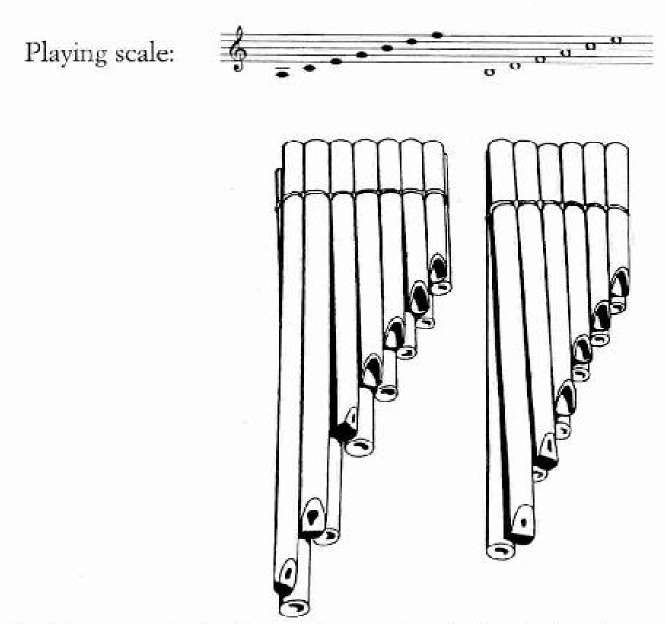


Fig. 7. Example of a double-row siku *pair:* ira *(7+7) and* arka *(6+6), with a correspondingly complementary distribution of single tones.*

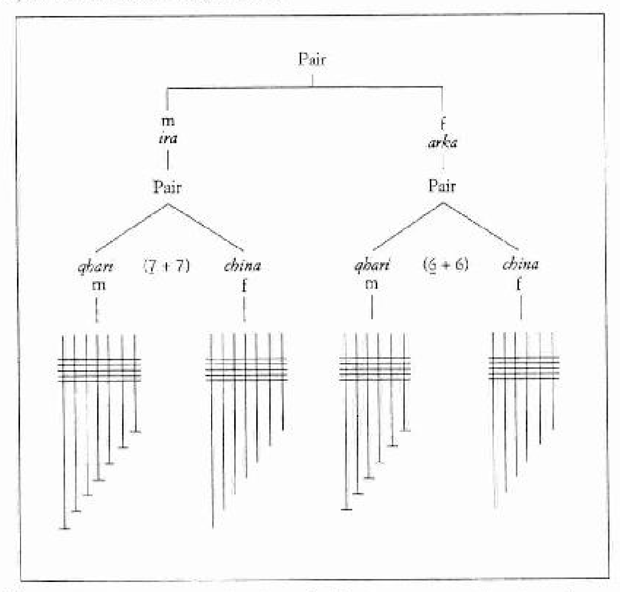


Fig. 8. Double-row ira *instrument (7+7) and* arka *instrument (6+6) and corresponding subdivision in 7 or 6 pipe pairs, each made up of one masculine (stopped) and one feminine (open) pipe* (qhari-china). *Comp. also Figure 7.*[9]

Playing scale:

Fig. 7. Example o f a double-row **siku** ***pair:*** **ira** ***(7+7) and*** **arka** ***(6+6), with a correspondingly complementary distribution o f single tones.***

Pair

arka

Pair

Pair

(7 + 7)

china

qhari

(6 + 6)

china

Fig. 8. Double-row **ira** ***instrument (7+7) and*** **arka** ***instrument (6+6) and corresponding subdivision in 7 or 6 pipe pairs, each made up o f one masculine (stopped) and one fem inine (open) pipe*** **(qhari-china).** ***Comp, also Figure*** **7.9**

5.3 Lakitas: *The* ira-arka *Principle of the "Chosen Ones"*

The same *ira-arka* principle which underlies the *sikus* similarly affects the *lakita* ensemble. The *lakitas* are double-row panpipes of (8+8) and (7+7). Basically, the second equal row of pipes serves only for resonance. The pipes of this row are cut off at an angle at the bottom, and thus sound softly as open pipes and an octave higher than the stopped melodic pipes. The individual

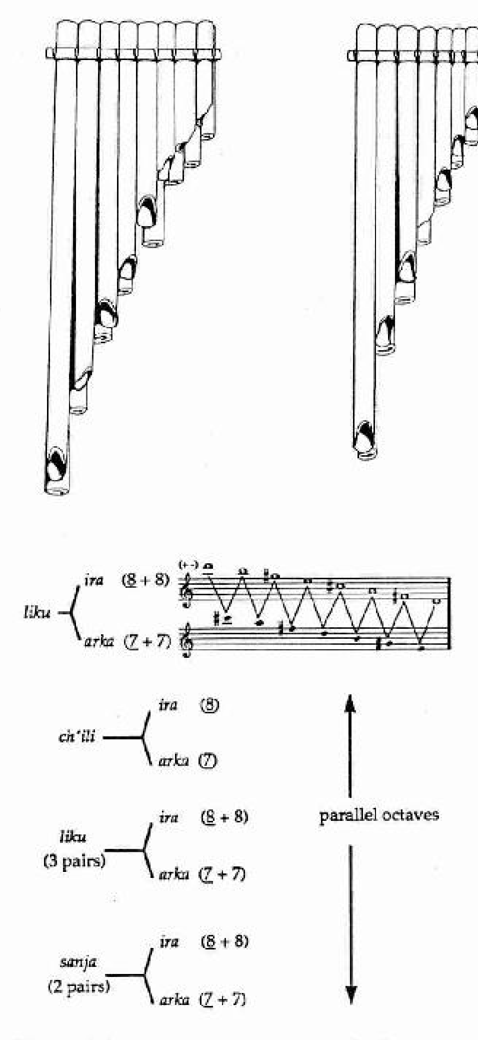
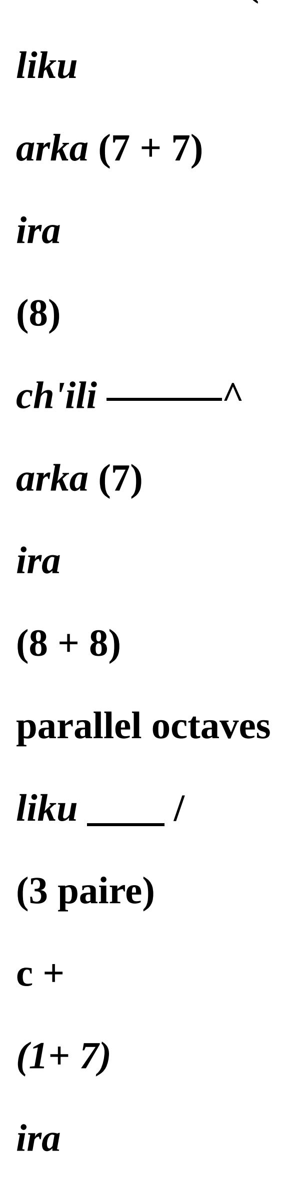


Fig. 9. Pair of double row lakita *panpipes* (ira: *8+8 and* arka: *7+7), tuning and three octave registers* (ch'ili, liku, sanja).

5.3 Lakitas: *The* ira-arka *Principle o f the “Chosen Ones”*

The same *ira-arka* principle which underlies the *sikus* similarly affects the *lakita* ensemble. The *lakitas* are double-row panpipes of (8+8) and (7+7). Basically, the second equal row of pipes serves only for resonance. The pipes of this row are cut off at an angle at the bottom , and thus sound softly as open pipes and an octave higher than the stopped melodic pipes. The individual *ira* (8 + 8)



(8 + 8)

sanjd

ja

1

(2 pa *IT*

ir *S* s *)*)
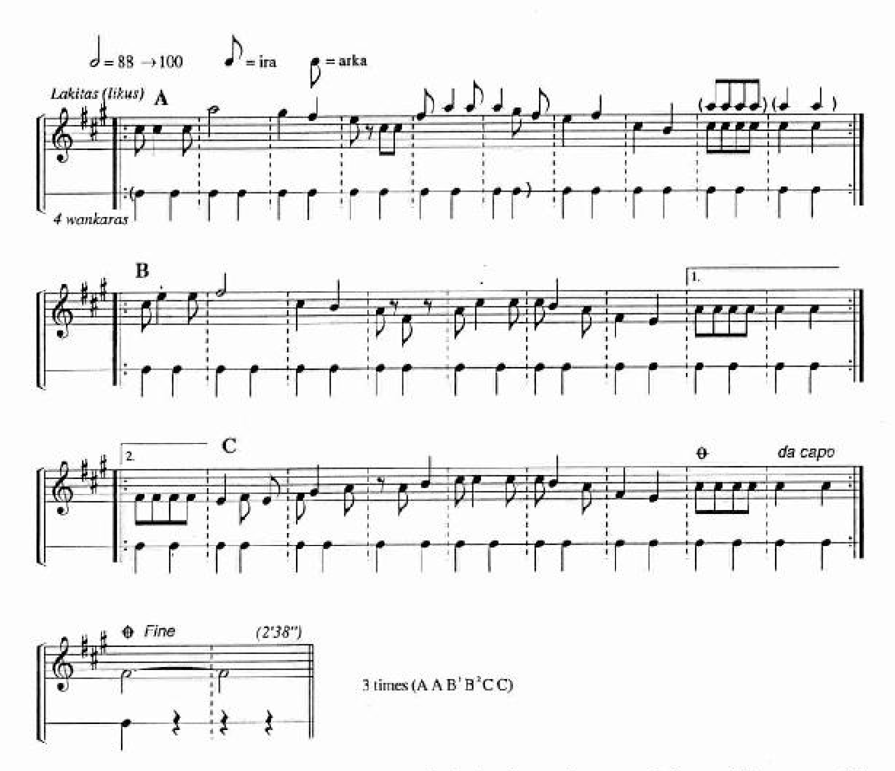
\

***arka* (7 + 7)**

***Fig. 9. Pair o f double row* lakita *panpipes* (Ira; *8+8 and* arka; *1+7), tuning and three octave registers* (ch'ili, liku, san ja).**

tones are divided between *arka* and *ira* in intervals of major and minor thirds (Figure 9). The pairs *ch'ili, liku* and *sanja* are tuned an octave apart and are played in the same hocket technique as the other panpipe ensembles, accompanied by four *wankara* drums.

According to informants, the stopped pipes are named in Quechua *tokanan* (playing the melody), *tapasqa* (stopped) or *qhari* (man). The open pipes have different names in different languages: in Aymara, *phallkja* (fork) or *q'asa* (notch/nick), in Quechua, *kacharisqa* or *china* (little women), and *compania* in Spanish. Again, conceptualization in terms of a complementary pair of opposite parts is expressed through these terms.

The *lakitas* ("the chosen ones") are played during the dry season as is usually the case with most panpipes. The *lakita* dancers express the ritual purification and preparation of the land before the sowing begins, thereby entreating Pachamama to grant a good harvest. The musicians dance around the Mallkus and T'allas (male and female heads of the communities). Two pairs of women dancers dance around the musicians, spinning llama wool by hand into a ball of yarn with a small wheel *(k'apu/rueda)*.



Mus. Ex. 2. Lakitas: *musical transcription of the hocket technique of the middle register* liku *pair. (Llauro Llokolloko, Department of La Paz)*

tones are divided betw een *arka* and *ira* in intervals of major and m inor thirds (Figure 9). The pairs *ch'ili, liku* and *sanja* are tuned an octave apart and are played in the same hocket technique as the other panpipe ensembles, accom panied by four *ivankara* drums.

According to informants, the stopped pipes are nam ed in Q uechua

***tokanan* (playing the melody), *tapasqa* (stopped) or *qhari* (man). The open pipes have different names in different languages: in Aymara, *phallkja* (fork) or *q 'asa* (notch/nick), in Q uechua, *kacharisqa* or *china* (little wom en), and *compañía* in Spanish. Again, conceptualization in terms of a com plem entary pair of opposite parts is expressed through these terms.**

T he *lakitas* ("the chosen ones") are played during the dry season as is u su ally the case with m ost panpipes. The *lakita* dancers express the ritual purification and preparation of the land before the sowing begins, thereby en treating Pacham am a to grant a good harvest. The musicians dance around the Mallkus and T 'allas (male and female heads of the communities). Two pairs of w om en dancers dance around the musicians, spinning llama wool by hand into a ball of yarn with a small wheel *(k 'apu/rueda)*.

100

= arka

***Lakitas (likus)* ^**

4 wankaras

2

c

.

(c f V f ,

—

1

da capo

h

m r

ipr p p p-i

■f r r r r r r r r r 'f r r r r r r r

3 times (A A B 'B ’ C C)

Mus. Ex. 2.* Lakitas: *musical transcription o f the hocket technique o f the middle register* liku *pair. (Llauro Llokolloko, Department o f La Paz)

5.4 Sikuris: *The Hocket Technique of the Sun Dancers*

One can easily discern from the *sikuri* panpipes how the dualistic *arka-ira* principle similarly functions. The *sikuris*, also called *sikuras* or simply *sikus*, belong to the large type of double-row panpipes (Figure 10). The individual instruments have, as a rule, 17 stopped melodic pipes, which are bound together in raft form. A second row of open pipes of the same number and

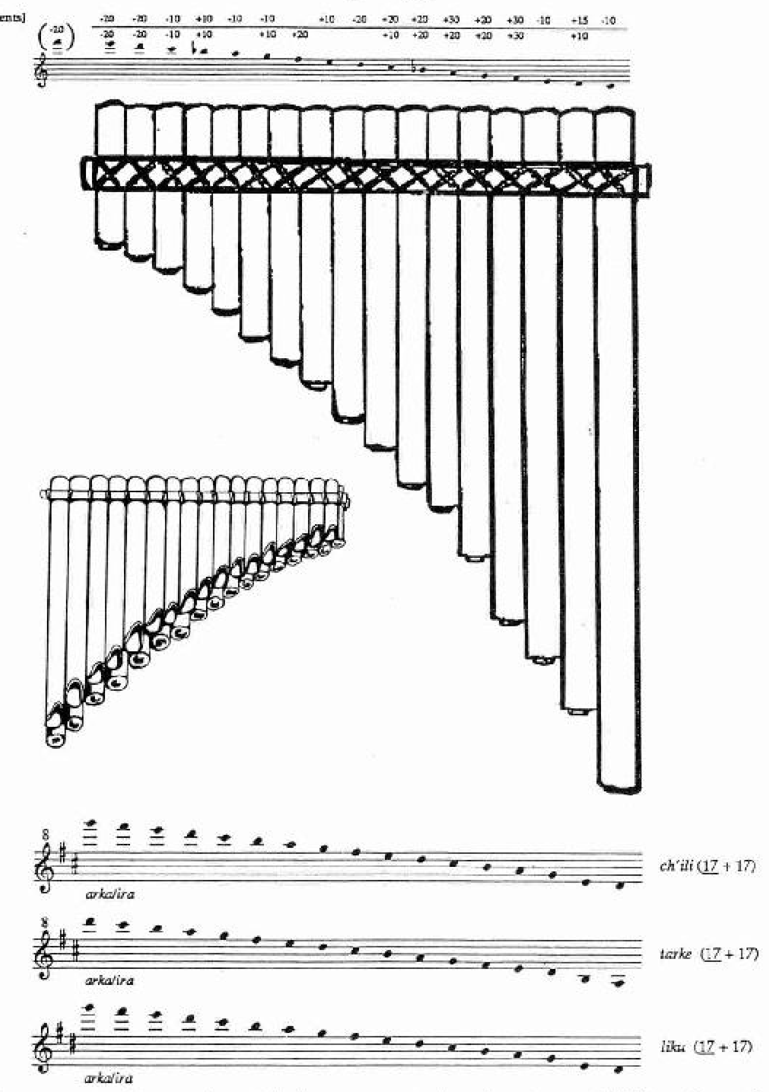


Fig. 10. Sikura *panpipe* (ira *or* arka *with the same tuning) and registers of* ch'ili, tarke *and* liku.

5.4 Sikuris: *The H ocket Technique o f the Sun Dancers*

O ne can easily discern from the *sikuri* panpipes how the dualistic *arka-ira* principle similarly functions. The *sikuris,* also called *sikuras* or simply *sikus*, belong to the large type of double-row panpipes (Figure 10). The individual instrum ents have, as a rule, 17 stopped melodic pipes, w hich are b o u n d to gether in raft form. A second row of open pipes o f the same num ber and

-20

-20

-10

+10

-10

-10

♦10

-20

+20 +20

+30

+20

+30 -10

+15

-10

(?)

-10

+10

♦ 10

***20**

+20

+20

+30

g I* „

i r r r r m T T T n T m n

***ch'ili* (17 + 17)**

arkahra

***tarke* (17 + 17)**
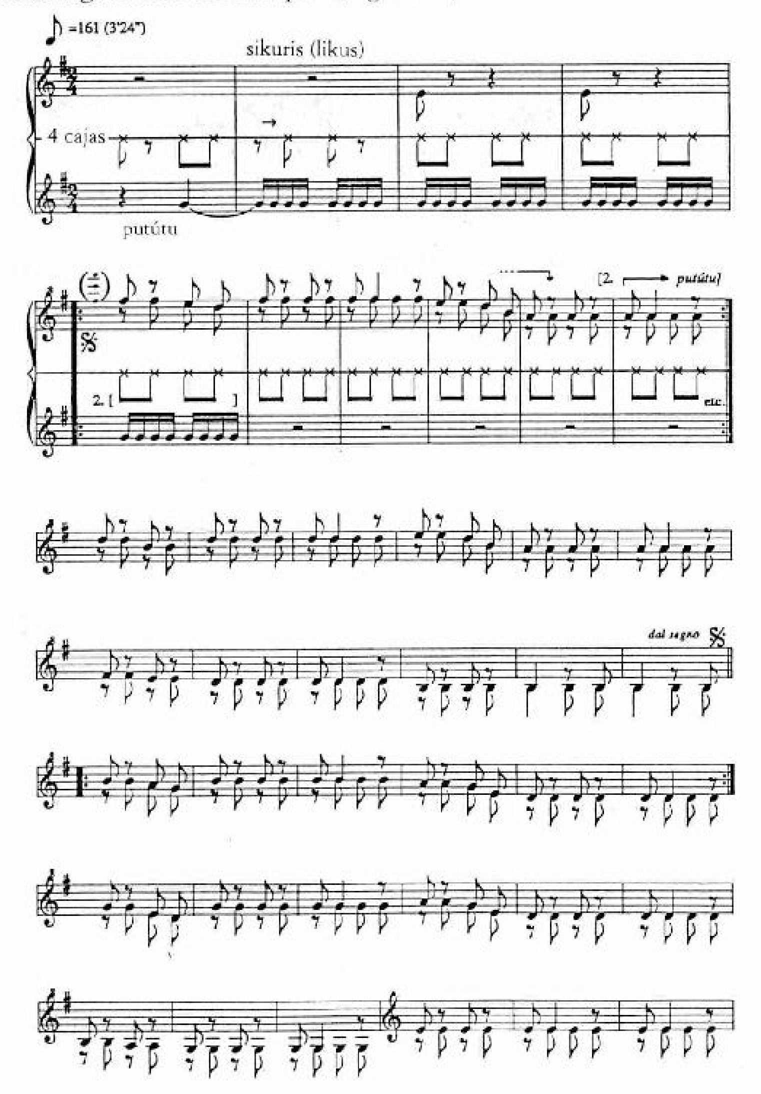
arkaJira

***liku* (17 + 17)**

***Fig. 10.* Sikura *panpipe* (Ira *or* arka *with the same tuning) and registers o f* ch’ili, tarke *and* liku.**

lengths is bound in front of the first row. Although the pipes are "tuned" in diatonic intervals, the scale is not used in this quasi-major way; most of the tunes are pentatonically oriented. Among the *sikuris*, both counterparts of the *arka-ira* pair have the same tuning and construction, this in sharp contrast to the other panpipe ensembles.

The equal pairs play their melody in three different registers, that is, the *ch'ili* pair and the *liku* pair sound in parallel octaves, and between them the *tarke* pair plays a parallel fourth below *ch'ili*, what means at the same time a parallel fifth higher than the *liku* pair (Figure 10).



lengths is bou n d in front of the first row. Although the pipes are "tu n e d " in diatonic intervals, the scale is not used in this quasi-major way; m ost of the tunes are pentatonically oriented. Among the *sikuris*, b o th counterparts of the *arka-ira* pair have the same tuning and construction, this in sharp co n trast to the other panpipe ensembles.

T he equal pairs play their melody in three different registers, that is, the *ch'ili* pair and the *liku* pair sound in parallel octaves, and betw een them the *tarke* pair plays a parallel fourth below *ch'ili,* w hat means at the same time a parallel fifth higher than the *liku* pair (Figure 10).

J) =161 (374T

sikuris (likus)

P

p

k

l__1

7 jí (Í 7

LT U '

LT □ '

p u t u t u

p u iú íu]

rrtr u tr tru t m

7

1

l - b

dal tig n o ^

^

i ' ß ' , ' j i 7

*** Y ”**

P P

7

í Y *Í* F

I

Í Í

b7 hKi

fa-T— = — i ■ ■■

3

7 K

P

' V ' y l Y Y Y
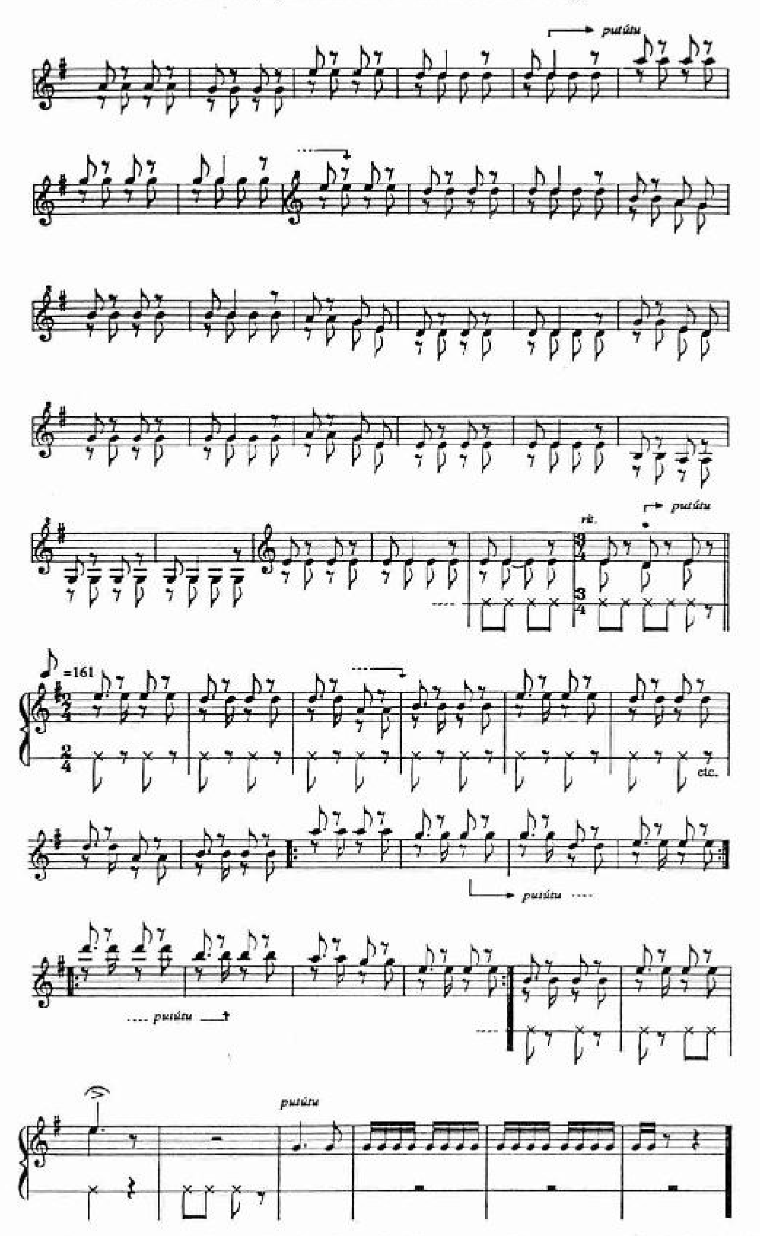
v Y Ç **7 p 7 p**

7 p p p

1

1

1



Mus. Ex. 3. Sikuris (wayño) *from Chilca Grande (Tapacarí, Department of Cochabamba): musical transcription of the* liku *pair and drums.*

Ira and *arka* play not in a real hocket-like technique, but rather in an alternating technique (Musical Example 3), so that *arka* always echoes the same note played by the leading *ira*.

p u íú lu

1

X

X

X

T

r * p u tú iu

.161

^ r ^ r ^ r

7

1

7

***p u íú lu* ---**

.... *p uíúlu*

Mus. Ex. 3.* Sikuris (wayno) *from Chilca Grande (Tapacari, Department o f Cochabamba): musical transcription o f the* liku *pair and drums.

Ira* and *arka* play not in a real hocket-like technique, b u t rather in an alternating technique (Musical Exam ple 3), so that *arka* always echoes the same note played by the leading *ira.

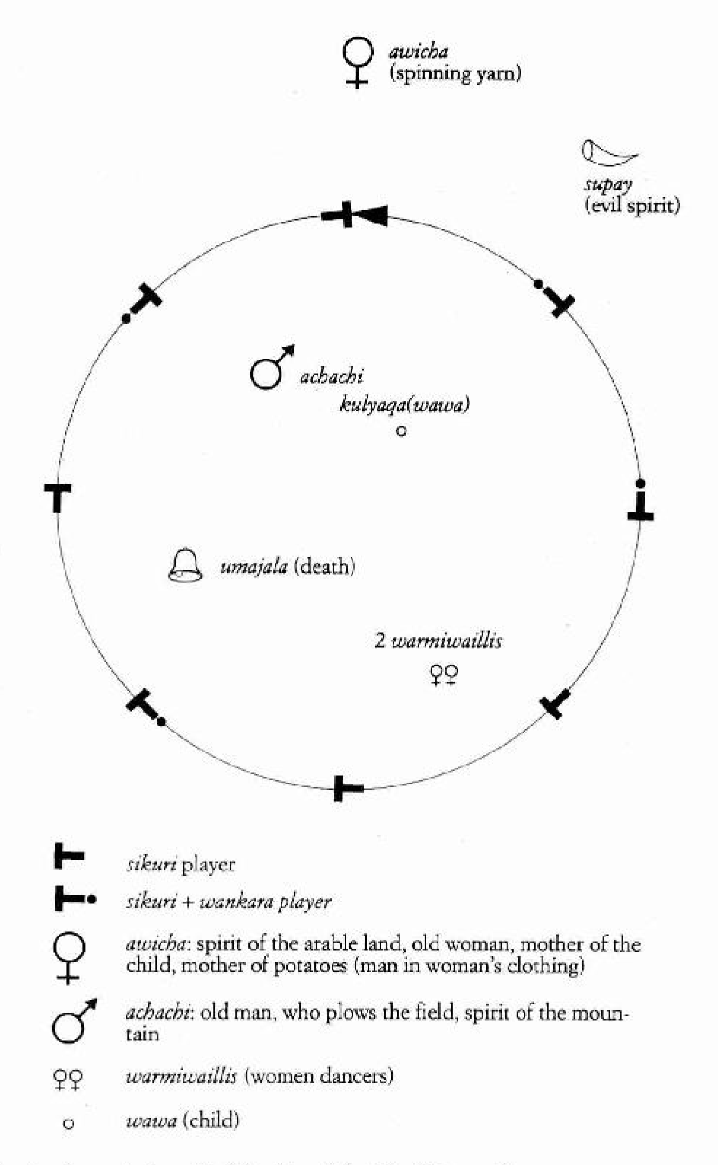


Fig. 11. Sikuris: *dance circle with Achachi and Awicha (Tapacarí).*

The panpipe players, who accompany themselves with four *caja* drums, dance in a circle (Figure 11) around three dancers. These represent an old man *achachi (abuelo)*, his small child (*kulyaqa/wawa de los abuelos*, child of the ancestors), and the *umajala* (lit., "naked head," perhaps symbolizing death), who rings a llama bell *(campanilla)*. Outside of the circle is an old woman, called *awicha* or *abuela*, who is the mother of the child and repre-

awicha

(spinning yam)

(evil spirit)

achachi

kulyaqa(wawa)

***umajala* (death)**

2 *warmiwaillis*

***sikuri* player**

P™*

sikuri* + *wankara player

***awicha:* spirit of the arable land, old woman, mother of the**

9

child, mother of potatoes (man in woman's clothing)

***achachi:* old man, who plows the field, spirit of the moun**

c

f

tain

ÇÇ

***warmiwaillis* (women dancers)**

o

***wawa* (child)**

***Fig. 11.* Sikuris: *dance circle with Achachi and Awicha (Tapacari)*.**

The panpipe players, who accompany themselves with four *caja* drum s, dance in a circle (Figure 11) around three dancers. These represent an old m an *achachi (abuelo),* his small child (*kulyaqa/wawa de los abuelos,* child of the ancestors), and the *umajala* (lit., "naked h ead ," perhaps symbolizing death), w ho rings a llama bell *(campanilla).* O utside of the circle is an old wom an, called *awicha* or *abuela,* w ho is the m other of the child and rep re

sents the spirit of the arable land. She is played by a man in woman's clothing, who spins yarn with a spindle and is pursued by an evil spirit *(supay)* wearing a "devil's" mask and carrying a cow horn *(pututu)*. The *awicha* is anxious to prevent any mishap to the child and thus leads the evil spirit astray. Within the safe area of the *sikuri* circle, there are also two women dancers *(warmiwaillis)*.

The Achachi adopts the symbolic role of the "old man" (ancestor) who plows the field, and the Awicha symbolizes his woman who sows; both are constantly surrounded by danger. Achachi represents the male spirit of the mountain, Awicha that of the female arable land. Awicha is at the same time the mother of the potatoes. In addition, some dancers dance next to the threatening death, the Umajala, wearing a stuffed female *vicuña* on their sombreros and also a (male) condor *(kuntur)*. The dance re-actualizises in a symbolic way the past world of the ancestors and enforces at the same time the present through the commemorating of the fundamental forces. In binding together the past with the present through ritual, offering and symbolic performance, and in the re-enactment of the past through the present actualization, the future will be guaranteed.

Most circle dances of panpipe ensembles are related to the dry season of the agricultural calender and represent the giving of thanks for the past harvest as well as a petition for the next season. They are directed to Pachamama (Wirjin) and Pachatata or to the female and male spirits of the ancestors (Awicha and Achachi).

6. *Tinku*: Festival of Encounter

The Bolivian Indians of Arampampa, a small village in the north of the Department of Potosí, celebrate the Feast of Mary's Ascension, the Fiesta de Mama Asunta (or Virgen de Asunción), each year on the 15th of August and during the following week[10]. Christian folk piety is syncretized with the traditional belief system of the Andean world to become a colorful religious cult which presents in its essentials the fundamental features of the Andean concept of symbolic dualism. This festival will be described here as a paradigm for panpipe playing in the context of ritual.

The Indians set out on a pilgrimage to this festival from the surrounding farming settlements and from the highlands, making trips of two or three days on foot to Arampampa. From all directions, from above (that is, from the altiplano, or *puna*) and from below (out of the valleys, or *valles*), the groups flow together and meet in the small village of Arampampa, which is normally home to about 500 people and, as a former Spanish settlement, contains a church. This church is for the rest of the year abandoned but receives the visit of a priest during the week of its protective patroness, the Virgen de Asunta. Once a year he reads masses and holds weddings and christenings.

sents the spirit of the arable land. She is played by a man in w om an's clothing, who Spins yarn with a spindle and is pursued by an evil spirit *(supay)* wearing a "devil's " mask and carrying a cow horn *(pututu)*. The *awicha* is anxious to prevent any mishap to the child and thus leads the evil spirit astray. W ithin the safe area of the *sikuri* circle, there are also two w om en dancers *(warmiwaillis)*.

T he Achachi adopts the symbolic role of the "old m an" (ancestor) who plows the field, and the Awicha symbolizes his wom an w ho sows; b o th are constantly surrounded by danger. Achachi represents the male spirit of the m ountain, Awicha that of the female arable land. Awicha is at the same time the m other of the potatoes. In addition, some dancers dance next to the threatening death, the Umajala, wearing a stuffed female *vicuña* on their som breros and also a (male) condor *(kuntur)*. The dance re-actualizises in a symbolic way the past world of the ancestors and enforces at the same time the present through the com m em orating of the fundam ental forces. In binding together the past w ith the present through ritual, offering and symbolic p e rform ance, and in the re-enactm ent of the past through the present actualization, the future will be guaranteed.

M ost circle dances of panpipe ensembles are related to the dry season of the agricultural calender and represent the giving of thanks for the past h a rvest as well as a petition for the next season. They are directed to P achamama (Wirjin) and Pachatata or to the female and male spirits of the ancestors (Awicha and Achachi).

6. *Tinku:* Festival o f E n cou n ter

T he Bolivian Indians of Aram pam pa, a small village in the north of the D e p artm ent of Potosí, celebrate the Feast of M ary's Ascension, the Fiesta de M ama A sunta (or Virgen de Asunción), each year on the 15th of August and during the following w eek10. Christian folk piety is syncretized with the trad itional belief system of the Andean world to becom e a colorful religious cult w hich presents in its essentials the fundam ental features of the A ndean co n cept of symbolic dualism. This festival will be described

here as a paradigm for panpipe playing in the context of ritual.

T he Indians set out on a pilgrimage to this festival from the surrounding farm ing setdem ents and from the highlands, making trips of two or three days on foot to A ram pam pa. From all directions, from above (that is, from the altiplano, or *puna)* and from below (out of the valleys, or *valles*), the groups flow together and meet in the small village of A ram pam pa, w hich is normally hom e to about 500 people and, as a form er Spanish settlem ent, contains a church. This church is for the rest of the year abandoned b u t receives the visit of a priest during the week of its protective patroness, the V irgen de Asunta. O nce a year he reads masses and holds weddings and christenings.

The Indians announce themselves from the heights with blasts of dynamite and move into the village playing music. First the pack mules trot in, carrying on their backs the things most essential for survival and urged on by the oldest Indio, the *tata mayor*, followed by a dancing pair and finally by men playing the panpipes. The Indios come from four regions of the altiplano *(aransaya)* at different times with *julajula* panpipe ensembles (cf. Section 5.1). One after the other, four more groups reach Arampampa from four other villages in the valleys, nearby in the lower surrounding area *(urinsaya)*, each leading a *siku* ensemble with it. It is always the same ritual. The *siku* ensembles play while walking around the church plaza (cf. Section 5.2.). The musicians dance around the plaza in a counterclockwise direction and from one corner to another, along with the women and men who follow them, dancing in stamping *huayño* steps. Each *siku* group brings along a large cross, the one a Tata Marcabi, another the Tata Sank'ani or Tata Quillakas, another a big stone upon which a cross is drawn. After the dancing around the church plaza, each individual group goes into the church, where the cross is placed next to the statue of the Virgen de Asunta. The upper point of the large wooden cross is (as the head) decorated with a sombrero or a helmet. Over the arms of each cross hangs a poncho that is bound to the cross with a lasso or a whip.

Clearly, the masculine insignia suggest here Pachatata as the father of agriculture (with sombrero and lasso) and Pachatata as father of war (with *tinku* leather helmet and whip) (Figure 12). In a symbolic as well as a real sense, the Tata Kruz and Mama Asunta are brought together at the Feast of Encounter. The fundamental principles remain Pachamama and Pachatata (or

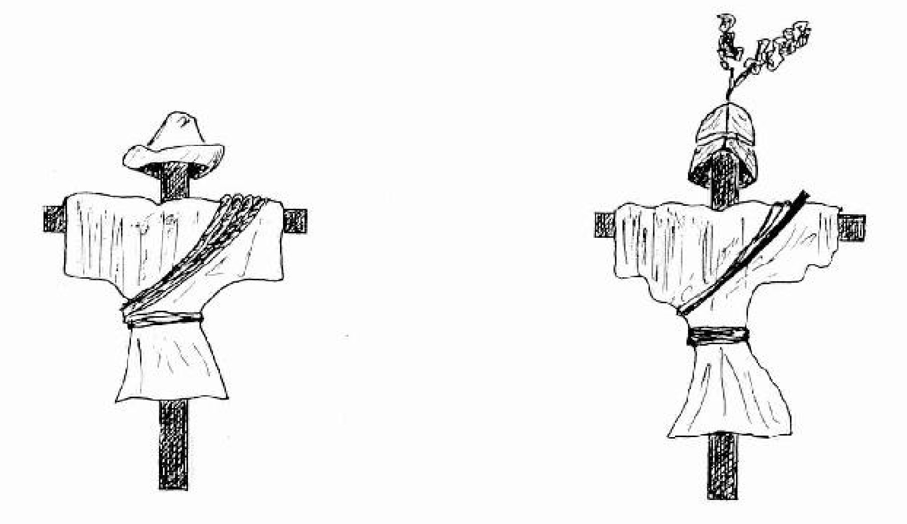


Fig. 12. Tata Marcabi (with sombrero) and Tata Sank'ani with montera *(helmet).*

T he Indians announce themselves from the heights w ith blasts of dynam ite and move into the village playing music. First the pack mules tro t in, carrying on their backs the things m ost essential for survival and urged on by the o ld est Indio, the *tata mayor*, followed by a dancing pair and finally by m en playing the panpipes. The Indios come from four regions of the altiplano *(aransaya)* at different times w ith *julajula* panpipe ensembles (cf. Section 5.1). O ne after the other, four m ore groups reach Aram pam pa from four other villages in the valleys, nearby in the lower surrounding area *(urinsaya)*, each leading a *siku* ensem ble with it. It is always the same ritual. The *siku* ensembles play while walking around the church plaza (cf. Section 5.2.). The musicians dance around the plaza in a counterclockwise direction and from one corner to another, along w ith the women and m en w ho follow them , dancing in stam ping *huayño* steps. Each *siku* group brings along a large cross, the one a T ata M arcabi, another the Tata Sank'ani or Tata Quillakas, another a big stone up o n which a cross is drawn. After the dancing around the church plaza, each individual group goes into the church, where the cross is placed next to the statue of the Virgen de Asunta. The u pper point of the large w ooden cross is (as the head) decorated with a som brero or a helmet. O ver the arms o f each cross hangs a poncho that is bound to the cross w ith a lasso or a whip.

Clearly, the masculine insignia suggest here Pachatata as the father o f agriculture (with som brero and lasso) and Pachatata as father of war (with *tinku* leather helm et and whip) (Figure 12). In a symbolic as well as a real sense, the Tata Kruz and Mama Asunta are brought together at the Feast of E n counter. T he fundam ental principles remain Pacham am a and P achatata (or *Fig. 12. Tata Marcabi (with sombrero) and Tata Sank'ani with* montera *(helmet).*

Mallku or Apu), though also mixed in part with Christian elements. One meets at a central place of action, coming from every direction. Here, in the center of above and below, in exchange between the *ayllus*, between village and land, between social and ritual encounter, the new power is obtained in thanks for the past and to solicit for the future. This can only succeed if the polar forces come together and interact. In this "time outside of time," Arampampa becomes symbolic, on a small scale, for the navel of the world, just as Cuzco was once on a large scale the center of the Inca empire *(tawantinsuyu)*. Here as well, the state of everything being bound together is reflected, in the large as well as in the small, and vice versa.

Upon their arrival in Arampampa, the Indios coming from *aransaya* (above) and the *julajula* players walk to the church plaza in their own manner. In a serpentine, zig-zag movement *(linku linku rayku)*, the musicians march one after the other onto the plaza (Plaza T'alla, *t'alla* meaning "woman") and take possession of it through their dance. To the sounds of the "wild dance" *(chúkaru-baile)*, they dance with stamping steps first to the "upper half" (also *aransaya*) of the plaza. The serpentine formations of the dancers then change into a circle dance, which begins in a counterclockwise direction. Women dance along, next to the *julajula machus*, making their colorful flags *(whipalas)* flap in figure-eight patterns. The circle of panpipe players, dancing one after the other, closes and revolves several times. Then the oldest *ira* panpipe player (with the *julajula machu*) begins an about face, leading the players outward and in a clockwise direction. The circle moves in this new direction. After a while, everyone comes to a halt and directs their eyes to the middle of the circle, where the group leader, the Tata Mayor, stands. He holds a whip in his hand and keeps an eye on all musicians and dancers, ensuring that everyone keeps in line. After halting, the musicians continue to play until all panpipe players, starting again from the beginning, dance one after the other in counterclockwise direction. This is repeated once more, this time with the oldest *arka* player *(julajula machu)* leading the change in direction. He breaks the circle so that he, as the second leader of the line, leads the circle once more in a clockwise direction, but towards the inside of the previous circle. This is followed as earlier with the dancers coming to a halt, concentrating on the middle of the circle, and then continuing to dance one after the other in counterclockwise direction. From then, the circle changes again into a winding movement, which brings the musicians diagonally across to the other half of the plaza *(urinsaya)*, where everything is repeated symmetrically (Figure 13). At the end the players move towards the church tower *(Torre Mallku)* in a line formation. The musicians kneel in front of the entrance to the church, playing a gentle panpipe melody (a *copla* or *plegaria*), in order to appeal to Mama Asunta or Pachamama for forgiveness for the upcoming highpoint of the festival, the bloody *tinku* fight. At the *tinku* all groups, from the *ayllus* from above to the *ayllus* from below, will fight each other with all their strength.

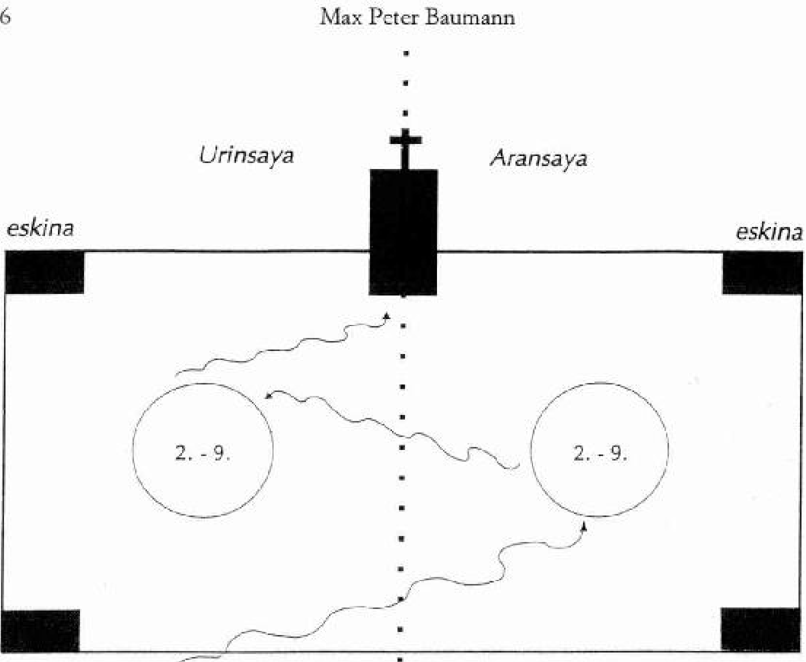
M allku or Apu), though also mixed in part with Christian elements. O ne meets at a central place of action, coming from every direction. H ere, in the center of above and below, in exchange betw een the *ayllus,* betw een village and land, betw een social and ritual encounter, the new pow er is obtained in thanks for the past and to solicit for the future. This can only succeed if the polar forces come together and interact. In this "time outside of tim e,"

A ram pam pa becomes symbolic, on a small scale, for the navel of the w orld, just as Cuzco was once on a large scale the center of the Inca em pire *(tawantinsuyu)*. H ere as well, the state of everything being bound together is reflected, in the large as well as in the small, and vice versa.

U pon their arrival in Aram pam pa, the Indios coming from *aransaya* (above) and the *julajula* players walk to the church plaza in their own m anner. In a serpentine, zig-zag movement *(linku linku rayku),* the musicians m arch one after the other onto the plaza (Plaza T 'alla, *t 'alla* m eaning "w om a n ") and take possession of it through their dance. To the sounds of the

"wild dance" *(chúkaru-baile),* they dance with stam ping steps first to the "u p per half" (also *aransaya)* of the plaza. The serpentine form ations of the dancers then change into a circle dance, which begins in a counterclockwise d irection. W om en dance along, next to the *julajula machus,* making their colorful flags *(whipalas)* flap in figure-eight patterns. The circle of panpipe players, dancing one after the other, closes and revolves several times. T hen the oldest *ira* panpipe player (with the *julajula machu)* begins an about face, leading the players outw ard and in a clockwise direction. The circle moves in this new direction. After a while, everyone comes to a halt and directs their eyes to the m iddle of the circle, where the group leader, the Tata Mayor, stands. H e holds a whip in his hand and keeps an eye on all musicians and dancers, ensuring that everyone keeps in line. After halting, the musicians continue to play until all panpipe players, starting again from the beginning, dance one after the other in counterclockwise direction. This is repeated once more, this time w ith the oldest *arka* player *(julajula machu)* leading the change in direction. H e breaks the circle so that he, as the

second leader of the line, leads the circle once m ore in a clockwise direction, b u t tow ards the inside of the previous circle. This is followed as earlier w ith the dancers com ing to a halt, concentrating on the m iddle of the circle, and then continuing to dance one after the other in counterclockwise direction. From then, the circle changes again into a winding movement, which brings the musicians diagonally across to the other half of the plaza *(urinsaya),* where everything is repeated symmetrically (Figure 13). At the end the players move tow ards the church tow er *(Torre M allku)* in a line formation. The musicians kneel in front of the entrance to the church, playing a gentle panpipe melody (a *copla* or *plegaria),* in order to appeal to Mama Asunta or Pacham am a for forgiveness for the upcom ing highpoint of the festival, the bloody *tin ku* fight. At the *tin ku* all groups, from the *ayllus* from above to the *ayllus* from below, will fight each other w ith all their strength.



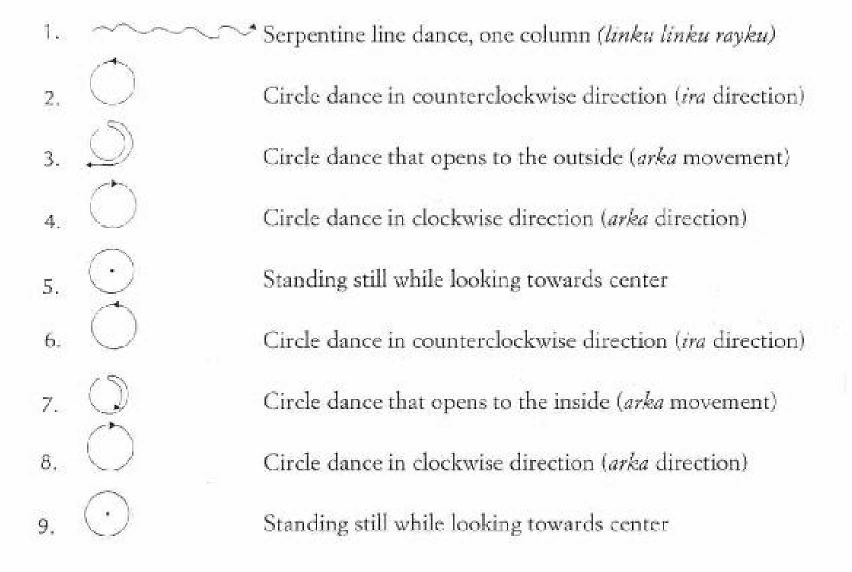


Fig. 13. Julajula *dance procedure—"wild dance"* (chúkaru-baile).

Urmsaya

Aransaya

eskina

eskina

eskina

eskina

1.

Serpentine line dance, one column *(linku linku rayku)*

2.

0

Circle dance in counterclockwise direction *(ira* direction)

3.

0

Circle dance that opens to the outside *(arka* movement)

r ' «

4.

Circle dance in clockwise direction *(arka* direction)

5.

O

Standing still while looking towards center

6.

0

Circle dance in counterclockwise direction *(ira* direction)

7.

o

Circle dance that opens to the inside *(arka* movement)

8.

o

Circle dance in clockwise direction *(arka* direction)

9.

o

Standing still while looking towards center

***Fig. 13.* Julajula *dance procedure— "wild dance"* (chúkaru-baile).**

The dances are repeated in this manner over several days. Individual masses and processions are also held. The groups are given accommodations by acquaintances living in the surrounding area *(amistad)*. Each group defrays the cost of their room and board with a sponsoring *pasante*, *preste* or *alférez* and ensures that a procession is carried out in connection with the read mass. After a first stop close to the front of the church (as the central point of the four directions), the procession moves to the first corner of the plaza in counterclockwise direction, amidst the sound of panpipes. At this corner, as well as the other three following corners *(eskinas)*, a simple or sometimes decorated offering table is set up as an altar *(altar)*. The statue of Mary and the wooden cross that has been brought along are each set down here for a short stop. The priest says a prayer, noisemakers are set off and the music begins again, setting off the continuation of the procession, until the next corner is reached.

During the night from the 18th to the 19th of August a *cabildo (kawildo)*, or gathering, is held at the nightly fire. Fires are set on each half of the church plaza, diagonally across each other. The various groups of *aransaya* and *urinsaya* each gather around a fire to music, conversation, dance and the drinking of corn beer. Offerings of smoke and drink are made in honor of Pachamama, to Mallkus and to the saints of the four directions. The first (Christian) high point takes place on the *octava*, that is the eighth day after Mary's ascension. This begins with a mass held with all groups and a procession afterwards. The *julajula* ensembles and the siku ensembles form the processional music. The *julajulas* play the *tonada* of their "wild dance," the *sikus* play their *wayñu*. In the heat of competition, they try to outdo each other musically. This time the statues of the Virgen de Asunta and San Isidro are brought out of the church. Isador is the saint of the peasants and is represented with an oxen yoke and plow. At each altar in the four corners, a halt is called with the tower bell in order to present a smoke offering *(q'oa)*. On top of the small corner altars, which are decorated with wooden arches, grains, corn, bean seeds, and perhaps even a chicken. What might be interpreted as a thanksgiving offering in terms of Christianity is for the *campesino* an offering to Mamita Asunta and Tata Isidro (or sometimes to Pachamama and Tata Kruz), praying for a successful harvest. The life-giving pair is honored in a symbolic way. This is also the time when several pairs celebrate their marriage.

The second (ritual-traditional) high point of the festival begins directly following the general procession. The *tinku*—the free-for-all—begins, setting up opposing parties in a battle against each other. This is a fight between the different *ayllus* (village societies), or *sayas*. In the confrontation of groups, peasants wearing leather helmets and armor attack each other, hitting and pushing each other with metal knuckle rings and leather gloves *(ñuk'us)*, tugging and pushing with hands and feet until blood begins to flow, spurred on by the previous music of the *chúkaru-baile*, encouraged by alcoholic drink

The dances are repeated in this m anner over several days. Individual masses and processions are also held. The groups are given accom m odations by acquaintances living in the surrounding area *(amistad).* Each group d efrays the cost of their room and board with a sponsoring *pasante, preste* or *alférez* and ensures that a procession is carried out in connection w ith the read mass. After a first stop close to the front of the church (as the central p oint of the four directions), the procession moves to the first corner of the plaza in counterclockwise direction, amidst the sound of panpipes. At this corner, as well as the other three following corners *(eskinas),* a simple or sometimes decorated offering table is set up as an altar *(altar).* The statue of M ary and the w ooden cross that has been brought along are each set dow n here for a short stop. The priest says a prayer, noisemakers are set off and the m usic begins again, setting off the continuation of the procession, until the next corner is reached.

D uring the night from the 18th to the 19th of August a *cabildo (kawildo),* or gathering, is held at the nightly fire. Fires are set on each half of the church plaza, diagonally across each other. The various groups of *aransaya* and *urinsaya* each gather around a fire to music, conversation, dance and the drinking of corn beer. Offerings of smoke and drink are made in honor of Pacham am a, to Mallkus and to the saints of the four directions. The first (Christian) high point takes place on the *octava,* that is the eighth day after M ary's ascension. This begins with a mass held with all groups and a procession afterwards. T h *zjulajula* ensembles and the siku ensembles form the p ro cessional music. The *julajulas* play the *tonada* of their "wild dance," the *sikus* play their *wayñu.* In the heat of com petition, they try to outdo each other musically. This time the statues of the Virgen de Asunta and San Isidro are brought out of the church. Isador is the saint of the peasants and is re p resented w ith an oxen yoke and plow. At each altar in the four corners, a halt is called w ith the tow er bell in order to present a smoke offering *(q 'oa).* O n top of the small corner altars, which are decorated with w ooden arches, grains, corn, bean seeds, and perhaps even a chicken. W hat might be in terpreted as a thanksgiving offering in terms of Christianity is for the *carnpesino* an offering to M amita Asunta and Tata Isidro (or

sometimes to Pacham am a and Tata Kruz), praying for a successful harvest. The life-giving pair is h o n ored in a symbolic way. This is also the time w hen several pairs celebrate their marriage.

The second (ritual-traditional) high point of the festival begins directly following the general procession. The *tin ku* — the free-for-all— begins, setting up opposing parties in a battle against each other. This is a fight betw een the different *ayllus* (village societies), or *sayas.* In the confrontation of groups, peasants wearing leather helmets and arm or attack each other, hitting and pushing each other with metal knuckle rings and leather gloves *(ñuk'us),* tugging and pushing w ith hands and feet until blood begins to flow, spurred on by the previous music of the *chúkaru-baile,* encouraged by alcoholic drink

and driven by the shrieking cries of the women. When not kept under control by lookouts, the battles can claim a high toll in blood, sometimes even in dead. It is said that a *tinku* without a death brings an unfortunate year (Baumann 1982a:2f.). It appears that an old blood offering lies at the basis of this annual custom. In addition to its relation to the ideas of initiation and fertility from the time of the Incas, the *tinku* also consolidates the political structure and strengthens the rights of one *saya* in relation to the others and in relation to land and kinship ties[11]. *Tinku* signals the territorial boundaries as well as the boundaries of power that are formed between two groups belonging together. The *tinku* simultaneously divides and binds both halves, setting free energy and creating also a balance in the changing relationship. The word *tinku* derives from the verb *tinkuy*, which means "to pair," "to create balance," "to accommodate two equal halves which are set up opposite each other," "the dynamic bringing together of masculine and feminine principles" (van Kessel 1982:286; Randall 1982:54). *Tinku* is the place in space and time where two opposite powers meet, where two concepts exist or mix with each other (Harrison 1989:103). It is the place and time of transition, where the *ira* and *arka* principles set free their power in dynamic interplay, whether this is in a binding (productive) or in a separative (destructive) sense. The goal of these efforts is dynamic balance, the creative collaboration of balanced opposites. The ritualization of dual forms on all levels of thinking and acting produces the symmetrical match in *yanantin*, in the experienceable identification of two elements as parts of the whole (Platt 1976:27), or as the *campesinos* say: "Even the worm in the earth has his *yana*, and even a thread consists of two strands..." (Müller & Müller 1984:164).

The actual meeting reproduces the symbolic dualism of the female and male principle in the following levels and ways:

(1) in space—moities: *aransaya/urinasaya* (four directions: two by two; dance figures on both sides of the *plaza*),
(2) in time—during the dry season: the melody is related to a particular fiesta
(3) in the transcendental world: Pachamama/Pachatata; Santísima/Santísimo; Mama Asunta/Tata Kruz (musical ritual as appeal for fertility)
(4) in the human world: the men *(qhari)* are the musicians, the women *(warmi)* are the dancers with the flags *(whipalas)*; panpipe players *(arka/ira)*
(5) in nature: bamboo instruments (wind/dryness); wooden instruments (rainy season),
(6) in the order of social hierarchy: *ira/arka*: *machu, mali, liku, tijli, ch'ili*, and
(7) in the musical form: AA and BB and the combination of A and B in the reproduction (*tinku/encuentro* in C)

and driven by the shrieking cries of the women. When not kept under control by lookouts, the battles can claim a high toll in blood, sometimes even in dead. It is said that a *tinku* without a death brings an unfortunate year (Baumann 1982a:2f.). It appears that an old blood offering lies at the basis of this annual custom. In addition to its relation to the ideas of initiation and fertility from the time of the Incas, the *tinku* also consolidates the political structure and strengthens the rights of one *saya* in relation to the others and in relation to land and kinship ties[11]. *Tinku* signals the territorial boundaries as well as the boundaries of power that are formed between two groups belonging together. The *tinku* simultaneously divides and binds both halves, setting free energy and creating also a balance in the changing relationship. The word *tinku* derives from the verb *tinkuy,* which means “to pair,” “to create balance,” “to accommodate two equal halves which are set up opposite each other,” “the dynamic bringing together of masculine and feminine principles” (van Kessel 1982:286; Randall 1982:54). *Tinku* is the place in space and time where two opposite powers meet, where two concepts exist or mix with each other (Harrison 1989:103). It is the place and time of transition, where the *ira* and *arka* principles set free their power in dynamic interplay, whether this is in a binding (productive) or in a separative (destructive) sense. The goal of these efforts is dynamic balance, the creative collaboration of balanced opposites. The ritualization of dual forms on all levels of thinking and acting produces the symmetrical match in *yanantin,* in the experienceable identification of two elements as parts of the whole (Platt 1976:27), or as the *campesinos* say: “Even the worm in the earth has his *yana,* and even a thread consists of two strands...” (Müller & Müller 1984:164).

The actual meeting reproduces the symbolic dualism of the female and male principle in the following levels and ways:

(1) in space— moities: *aransaya/urinasaya* (four directions: two by two; dance figures on both sides of the *plaza),*

(2) in time— during the dry season: the melody is related to a particular

fiesta

(3) in the transcendental world: Pacham am a/Pachatata; Santísim a/Santísimo; M ama A sunta/T ata Kruz (musical ritual as appeal for fertility) (4) in the hum an world: the men *(qhari)* are the musicians, the women *(warmi)* are the dancers w ith the flags *(whipalas);* panpipe players *(arka/ira)*

(5) in nature: bam boo instrum ents (wind/dryness); w ooden instrum ents (rainy season),

(6) in the order of social hierarchy: *ira/arka\ machu, mali, liku, tijli, ch'ili,* and

(7) in the musical form: AA and BB and the com bination of A and B in the reproduction *{tinku!encuentro* in C)

7. Panpipe Representations in Pre-Columbian Times

Ethnohistoric data, such as that provided by early Spanish chroniclers, can enable us to better understand actual field research data, and vice versa. Thus, with the knowledge of contemporary ethnographic data, the writings of Garcilaso de la Vega (1539–1616) concerning panpipes can certainly be interpreted as one of the earliest descriptions of the hocket techniques described above:

> De Música alcanzaron algunas consecuencias [consonancias?], las cuales tenían los indios Collas, o de su distrito, en unos instrumentos hechos de cañutos de caña, cuatro o cinco cañutos atados a la par; cada cañuto tenía un punto más alto que el otro, a manera de órganos. Estos cañotos atados eran cuatro, diferentes unos de ortros. Uno de ellos andaba en puntos bajos y otro en más altos y otro en más y más, como las cuatro voces naturales: tiple, tenor, contralto y contrabajo. Cuando un indio tocaba un cañuto, respondía el otro en consonancia de quinta o de otra cualquiera, y luego el otro en otra consonancia y el otro en otra, unas veces subiendo a los puntos altos y otras bajando a los bajos siempre en compás. No supieron echar glosa con puntos disminuidos; todas eran enteros de un compás (Garcilaso [1609] 1976:113).

> [Each instrument consisted of]...four or five double pipes of cane. These were bound together so that the pitch of each pipe would successively rise a degree above its neighbor, after the manner of organs....Their way of playing was this. One member of the quartet would start by blowing a note. Then another player would blow a pipe sounding at the distance of a fifth or any other desired consonance above or below the first note. Next, still another player would blow his note, again at any desired consonantal distance. Finally, the fourth played his note. By keeping up this sort of thing they ranged from lowest to highest notes at will, but always in strict time. They did not know how to vary their melodies with small-value notes but always stuck with whole notes (Garcilaso 1609: fols 52v-53 recte, 51v-52; translated in Stevenson 1968:277).

In addition, we find early representations of playing in pairs in figurines or relief paintings on vessels and in drawings on ceramic pieces. Interestingly, numerous archeological findings, vessels, relief representations and illustrations from the pre-Inca times already show this symbolic dualism, such as objects from the Chavin and Moche cultures, among others (Kutscher 1950:31; d'Harcourt & d'Harcourt 1925:98). Paired panpipes made of ceramic have also been found by archeologists in Nazca. The probability that they were played according to the hocket principle of *ira-arka* is shown in the fact that panpipes are also represented in pairs on ceramic vessels and illustrations. Often the *ira* and *arka* instruments are even tied together with a string. The practice of tying two instruments together with string seems to have been usual up to recent times (Vargas 1928 I:8; Valencia Chacon 1989:33, 35). The following illustrations (Figures 14–17) have been selected to show how the *ira-arka* principle was in all likelihood quite widespread in relation to Andean panpipe playing and to all appearances is older than the Inca tradition.

7. P an p ip e R ep r e se n ta tio n s in P re-C olum bian T im e s E thnohistoric data, such as that provided by early Spanish chroniclers, can enable us to better understand actual field research data, and vice versa.

Thus, w ith the knowledge of contem porary ethnographic data, the writings of G arcilaso de la Vega (1539-1616) concerning panpipes can certainly be interpreted as one of the earliest descriptions of the hocket techniques d e scribed above: De Música alcanzaron algunas consecuencias [consonancias?], las cuales tenían los indios Collas, o de su distrito, en unos instrumentos hechos de cañutos de caña, cuatro o cinco cañutos atados a la par; cada cañuto tenía un punto más alto que el otro, a manera de órganos. Estos cañotos atados eran cuatro, diferentes unos de ortros. Uno de ellos andaba en puntos bajos y otro en más altos y otro en más y más, como las cuatro voces naturales: tiple, tenor, contralto y contrabajo. Cuando un indio tocaba un cañuto, respondía el otro en consonancia de quinta o de otra cualquiera, y luego el otro en otra consonancia y el otro en otra, unas veces subiendo a los puntos altos y otras bajando a los bajos siempre en compás. No supieron echar glosa con puntos disminuidos; todas eran enteros de un compás (Garcilaso [1609] 1976:113).

[Each instrum ent consisted of]...four or five double pipes of cane. These were bound together so that the pitch of each pipe would successively rise a degree above its neighbor, after the manner of organs....Their way of playing was this. O ne m em ber of the quartet would start by blowing a note. Then another player would blow a pipe sounding at the distance of a fifth or any other desired consonance above or below the first note. Next, still another player would blow his note, again at any desired consonantal distance. Finally, the fourth played his note. By keeping up this sort of thing they ranged from lowest to highest notes at will, but always in strict time. They did not know how to vary their melodies with small-value notes but always stuck with whole notes (Garcilaso 1609: fols 52v-53 recte, 51v-52; translated in Stevenson 1968:277).

In addition, we find early representations of playing in pairs in figurines or

relief paintings on vessels and in drawings on ceramic pieces. Interestingly, num erous archeological findings, vessels, relief representations and illustrations from the pre-Inca times already show this symbolic dualism, such as o b jects from the Chavin and M oche cultures, among others (Kutscher 1950:31; d ’H arco u rt & d ’H arco u rt 1925:98). Paired panpipes made of ceramic have also been found by archeologists in Nazca. The probability that they were played according to the hocket principle of *ira-arka* is shown in the fact that panpipes are also represented in pairs on ceramic vessels and illustrations.

O ften the *ira* and *arka* instrum ents are even tied together w ith a string. The practice of tying two instrum ents together w ith string seems to have been usual up to recent times (Vargas 1928 1:8; Valencia Chacon 1989:33, 35).

The following illustrations (Figures 14-17) have been selected to show how the *ira-arka* principle was in all likelihood quite w idespread in relation to A ndean panpipe playing and to all appearances is older than the Inca tradition.

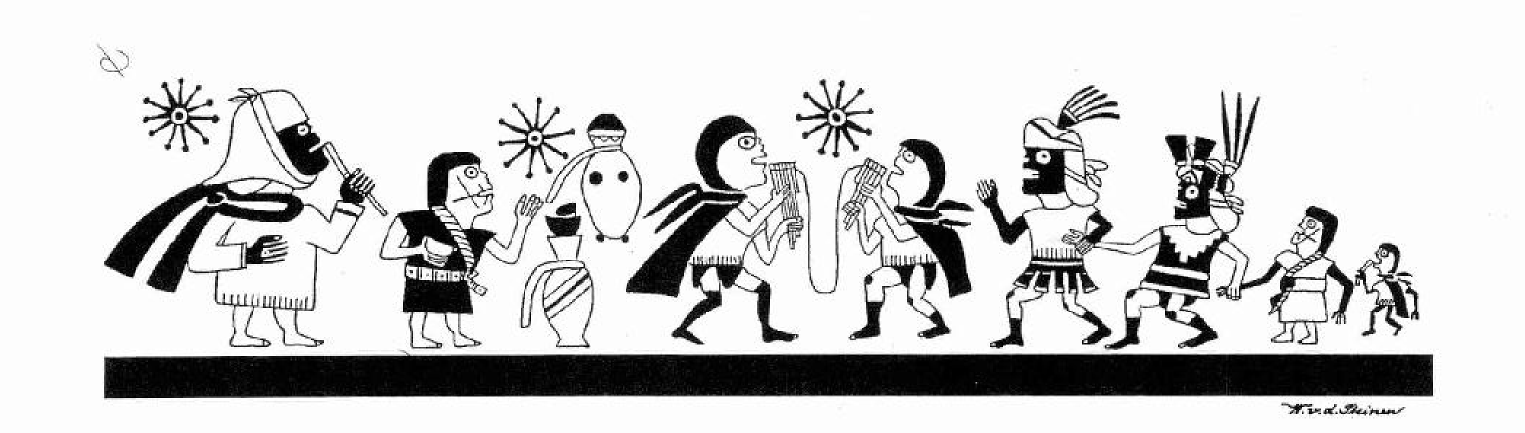


Fig. 14. Festival of the Spirits of the Dead. In the center are two musicians, each with a siku *instrument* (ira *with 7,* arka *with 6 stopped pipes). Mochica 0–800. From Kutscher 1950:31.*



Fig. 15. Musicians with panpipe pairs (ira 5; arka *5) and ceramic trumpet* (pututu). *From Kutscher 1950:30.*

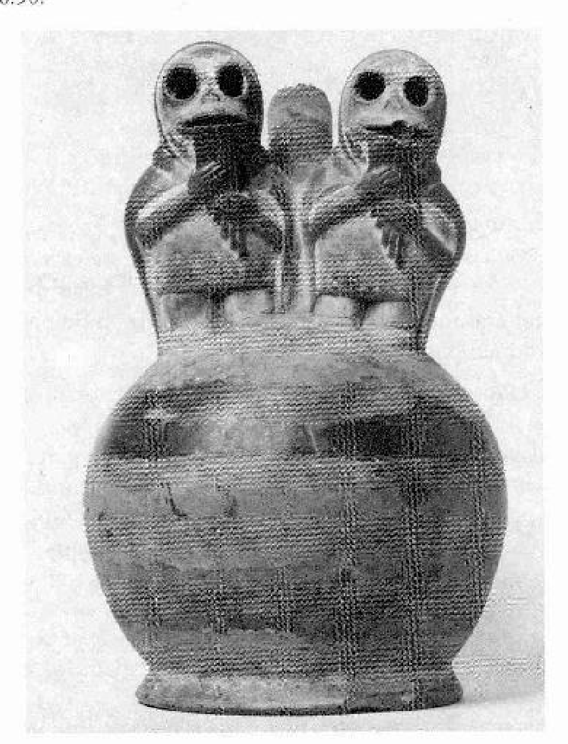


Fig. 16. Ceramic vessel with two panpipe players (arka: *6 and* ira: *7). Moche culture, northern Peru, 400–600 A.D., Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Museum für Völkerkunde, Abtl. Altamerikanische Archaeologie, VA 17 625 (Photo: Waltraut Schneider-Schütz).*

Fig. 15. Musicians with panpipe pairs* Cira *5;* arka *5) and ceramic trumpet* (pututu). *From Kutscher 1950:30.

Fig. 16. Ceramic vessel with two panpipe players* f a r k a : *6 and* ira: *7). Moche culture, northern Peru, 400-600 A.D., Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Museum fü r Völkerkunde, Abtl. Altamerikanische Archaeologie, VA 17 625 (Photo: Waltraut Schneider-Schütz).

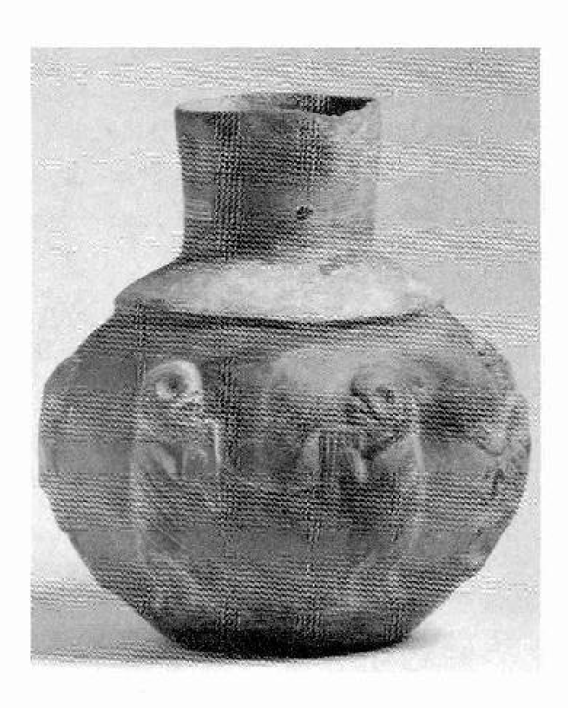


Fig. 17. Panpipe players. Relief picture on a vessel from Moche Art, Northern Peru, 400–600 A.D. Clay/Ceramic. Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Museum für Völkerkunde, Abtlg. Altamerikanische Archäologie VA 17 881, Berlin (Photo: Waltraut Schneider-Schütz)

Based on this general information, we can set up the following hypotheses concerning pre-colonial panpipe ensembles:

(1) Panpipes of clay and bamboo have been well known since pre-Inca times.
(2) They have played an important role in ritual life and were often buried with mummies or associated with ancestors, skeletons and death.
(3) Double-row panpipes made of bamboo are also pre-colonial.
(4) Early artistic representations of panpipe players in pairs, as well as the discovery of early paired instruments, suggest the use of the hocket technique.
(5) Individual panpipe instruments had from two to twelve pipes, with odd- or even-numbered pairs of pipes or compound pairs of odd **and** even numbered pipes.
(6) Playing in octaves and parallel fifths was already known in pre-Inca times.

Fig. 17. Panpipe players. R elief picture on a vessel from Moche Art, Northern Peru, 400-600

A.D. Clay/Ceramic. Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Museum fü r Völkerkunde, Abtlg. Altamerikanische Archäologie VA 17 881, Berlin (Photo: Waltraut Schneider-Schütz) **Based on this general inform ation, we can set up the following hypotheses concerning pre-colonial panpipe ensembles:**

(1) Panpipes of clay and bam boo have been well known since pre-Inca times.

(2) They have played an im portant role in ritual life and were often buried w ith m um m ies or associated with ancestors, skeletons and death.

(3) D ouble-row panpipes m ade of bam boo are also pre-colonial.

(4) Early artistic representations of panpipe players in pairs, as well as the discovery of early paired instrum ents, suggest the use of the hocket technique.

(5) Individual panpipe instrum ents had from two to twelve pipes, w ith odd-or even-num bered pairs of pipes or com pound pairs of odd and even num bered pipes.

(6) Playing in octaves and parallel fifths was already know n in pre-Inca times.

8. Symbolic Dualism, Complementarity and Cosmovision

The concept of the *arka-ira* principle fits into the anthropomorphic world view of pre-colonial Andean cultures, based on the concept of dualism and quartipartition. According to this cosmology, everything consists of two complementary parts, with the human body used as a metaphor. The right and left sides are associated respectively with the male and female principles. These are divided again into two different and opposite moieties: the head above is associated with birth, the feet below are associated with death. Everything in existence has an element of life and an element of death that interlock with one another; the proportion of one element to the other changes in the course of living. "In the Andes almost everything is understood in juxtaposition to its opposite" (Duviols 1974) or, as Bastien (1978:104) states:

> Lineages, for example, are distinguished between the man's and the woman's kin group; siblings are classified into youngest and oldest; and communities have upper and lower sections. Ritualists always serve two plates to each earth shrine. For example, if a shrine is male, then a plate is also set for its female companion. Shrines are usually served in pairs, such as young and old, mountain and lake, and helper and owner. Ritual teaches Andeans the complementary between contrasting pairs...

Bastien's investigation further describes how the macrocosm of the Andean mountains is symbolically reflected in the microcosm of the human body and vice versa. This symbolic dualism is also a metaphorical expression for the local society, the individual and the life cycle, i.e., all being is marked by the interchanging powers of symbolic dualism.

The dualistic principle is related to men and women, to society, to nature, animal and plants in this human world *(kay pacha)*, to the transcendent dimension above *(janan pacha)*, as well as to the interior world below (*ukhu pacha* or *ura parti*; cf. Platt 1976:23). In the middle dimension where human beings exist, music and musical instruments have their determined function, as both a part and a manifestation of this cosmological order. The symbolic duality of *arka* and *ira* reflects an overall underlying structure which expresses the unity of its opposite poles.

In addition, the principle of double dualism of time and space is also related to the hierarchical order of the life cycle. The principle of complement and opposition, uniting and dividing the halves at the same instant, offers a four-fold asymmetrical equilibrium. As in a year, with its dry and rainy seasons, each part has its growing and dying half.

In general, the male authority is occupied with organization, the female authority with production. Both elements together provide the security for reproduction in time and space, in the natural and the social order, and in the music itself. During festivals, the bringing together of opposite elements is always the fundamental part of the ritual, which functions as the intermediation between the *ira* and *arka* opposites.

8. S y m b o lic D u alism , C o m p le m e n ta r ity and C o sm o v isio n The concept of the *arka-ira* principle fits into the anthropom orphic w orld view of pre-colonial Andean cultures, based on the concept of dualism and quartipartition. A ccording to this cosmology, everything consists of two com plem entary parts, w ith the hum an body used as a m etaphor. The right and left sides are associated respectively with the male and female principles.

These are divided again into two different and opposite moieties: the head above is associated with birth, the feet below are associated w ith death. Everything in existence has an elem ent of life and an element of death that interlock with one another; the proportion of one element to the other changes in the course of living. “In the Andes almost everything is understood in juxtaposition to its opposite” (Duviols 1974) or, as Bastien (1978:104) states: Lineages, for example, are distinguished between the m an’s and the woman’s kin group; siblings are classified into youngest and oldest; and communities have upper and lower sections. Ritualists always serve two plates to each earth shrine. For example, if a shrine is male, then a plate is also set for its female companion. Shrines are usually served in pairs, such as young and old, mountain and lake, and helper and owner.

Ritual teaches Andeans the complementary between contrasting pairs...

B astien’s investigation further describes how the macrocosm of the A ndean m ountains is symbolically reflected in the m icrocosm of the hum an body and vice versa. This symbolic dualism is also a m etaphorical expression for the local society, the individual and the life cycle, i.e., all being is m arked by the interchanging powers of symbolic dualism.

The dualistic principle is related to men and women, to society, to nature, animal and plants in this hum an world *(kay pacha)*, to the transcendent d im ension above *(janan pacha)*, as well as to the interior w orld below *(ukhu pacha* or *ura parti-*, cf. P latt 1976:23). In the m iddle dim ension w here hum an beings exist, music and musical instrum ents have their determ ined function, as both a part and a manifestation of this cosmological order. The

symbolic duality of *arka* and *ira* reflects an overall underlying structure which expresses the unity of its opposite poles.

In addition, the principle of double dualism of time and space is also related to the hierarchical order of the life cycle. The principle of com plem ent and opposition, uniting and dividing the halves at the same instant, offers a four-fold asymmetrical equilibrium. As in a year, with its dry and rainy seasons, each part has its growing and dying half.

In general, the male authority is occupied w ith organization, the female authority w ith production. Both elements together provide the security for reproduction in time and space, in the natural and the social order, and in the m usic itself. D uring festivals, the bringing together of opposite elements is always the fundam ental part of the ritual, which functions as the interm ediation betw een the *ira* and *arka* opposites.

To sum up, the uniting concept of *ira* and *arka* is based upon a symbolic dualism and its further division into quarters. Everything is tightly bound up with the anthropomorphic world view of the Andean cultures. According to this cosmology, everything that exists develops out of its two complementary opposites. Everything is originally rooted in a physical metaphor of the individual, of the pair and of the interrelationships that are themselves derived, in pairs, from the original pair. The feminine and masculine elements are each opposite power poles complementing each other and belonging together like death and life. All that exists shows both characteristics as aspects of a unit that belongs together. The acts of becoming and persisting in continuity define themselves through energetic tension and in the creative interchange of two basic polar energies. The proportion of one in relation to the other changes in the course of existence. "In the Andes one can understand almost everything as the collaboration of its opposites" (Duviols 1974). In addition, Bastien's research describes how the macrocosm of the Andean mountain chain is reflected symbolically in the microcosm of the human body, and vice versa. Symbolic dualism is a metaphorical way of thinking that interprets the reality of the individual, of the society, of the life cycles, of the entire universe on the basis of two opposite powers which nonetheless belong together.

> [In the Andes and elsewhere]...ethnographers should look deeper than the empirical realities of behavior and kinship; they should include the symbolic patterns by which people understand themselves and their society. It is by becoming engaged with Andeans in their way of life that one can see beneath their surface violence to the symbolic system of the 'real life.' The Andean symbolic system is not the explanatory model of the anthropologist but the people's own metaphors of society. It is an analogous process by which a people understand themselves in terms of their land. Furthermore, violence is merely a symbol of tension within the metaphor, when the people and their land are not analogous. Ritual provides the occasion when people and land look together at each other (Bastien 1978:197).

In Huayñopasto Grande, in what is today the department of Oruro, the Indios play the *sikuris* panpipes during the dry season. These are double-row panpipes, each with 17 stopped and 17 open pipes (17+17). Although the masculine and feminine instruments are identical, they are described as *ira* and *arka* and are also played using the hocket technique. In my presence, the musicians once laid out the instruments on the ground in the form of a human being after they finished playing. The meaning of the pair as the embodiment of the individual, referring to the entire body of the ensemble, is illustrated here in a convincing way, just as the sum of the parts always is related to the whole of reality (Figure 18).

The physical metaphor of the *sikuri* instruments makes it clear how everything can be understood as an expression of halves that belong together. The upper part of the body and the lower part of the body—including the center of the heart *(sonqo)*—frame the middle of the being. The heart, as the seat of

T o sum up, the uniting concept of *ira* and *arka* is based upon a symbolic dualism and its further division into quarters. Everything is tightly b o und up with the anthropom orphic world view of the Andean cultures. According to this cosmology, everything that exists develops out o f its two com plem entary opposites. Everything is originally rooted in a physical m etaphor of the individual, of the pair and of the interrelationships that are themselves derived, in pairs, from the original pair. The feminine and masculine elements are each opposite pow er poles complem enting each other and belonging to gether like death and life. All that exists shows both characteristics as aspects o f a unit that belongs together. The acts of becom ing and persisting in continuity define themselves through energetic tension and in the creative in terchange of two basic polar energies. The proportion of one in relation to the other changes in the course of existence. "In the Andes one can understand almost everything as the collaboration of its opposites" (Duviols 1974). In addition, B astien's research describes how the macrocosm of the Andean m ountain chain is reflected symbolically in the m icrocosm of the hum an body, and vice versa. Symbolic dualism is a m etaphorical way of thinking that interprets the reality of the individual, of the society, of the life cycles, of the entire universe on the basis of two opposite powers which nonetheless belong together.

[In the Andes and elsewhere]...ethnographers should look deeper than the empirical realities of behavior and kinship; they should include the symbolic patterns by which people understand themselves and their society. It is by becoming engaged with Andeans in their way of life that one can see beneath their surface violence to the symbolic system of the 'real life.' The Andean symbolic system is not the explanatory model of the anthropologist but the people's own metaphors of society. It is an analogous process by which a people understand themselves in terms of their land. Furtherm ore, violence is merely a symbol of tension within the metaphor, when the people and their land are not analogous. Ritual provides the occasion when people and land look to gether at each other (Bastien 1978:197).

In Huayñopasto Grande, in what is today the department of Oruro, the Indios play the *sikuris* panpipes during the dry season. These are double-row panpipes, each with 17 stopped and 17 open pipes (17+17). Although the masculine and feminine instruments are identical, they are described as *ira* and *arka* and are also played using the hocket technique. In my presence, the musicians once laid out the instruments on the ground in the form of a human being after they finished playing. The meaning of the pair as the embodiment of the individual, referring to the entire body of the ensemble, is illustrated here in a convincing way, just as the sum of the parts always is related to the whole of reality (Figure 18).

The physical metaphor of the *sikuri* instruments makes it clear how everything can be understood as an expression of halves that belong together. The upper part of the body and the lower part of the body—including the center of the heart *(sonqo)*— frame the middle of the being. The heart, as the seat of

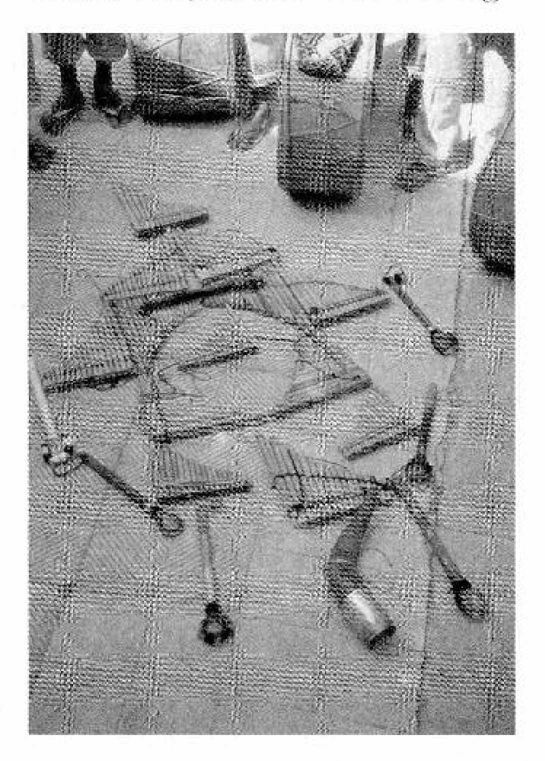


Fig. 18. Sikuri *panpipe ensemble in the form of a body, laid out by Indios from Cantón Sepulturas, Province Cercado de Huayñopasto Grande, Department of Oruro (Bolivia): 13* sikuris *(each 7+7), made up of 10* liku *and 3* tarka *instruments, in addition to 1 cowhorn* (pututu) *and 7 drumsticks* (wajtanas) *of the 7 great drums* (wankaras), to which they belong.

life and blood, is surrounded by the two times two *sikuri* pairs, which 1) in horizontal separation shows the male heaven as arches above and the female earth as arches below and 2) in vertical separation, marks the two halves of (male) right side and of (female) left side *(cuatropartición)*. At the same time, the number four symbolizes the four directions of the wind. Analogous to the four directions of the old Inca empire *(tawantinsuyu)*, the metaphorical unity is represented, which here means the heart as center, Cuzco, once "the navel of the world." The right side of the *sikuri*'s physical representation is additionally marked through the blue color of the drumsticks as the heavenly light, in contrast to the dark, red color of the left side (earth). The horizontally laid drumstick symbolizes the (female) breast and stands in opposition to the (male) sex organ of the *pututu* horns. The whole entity can also be understood in this sense as a ("paired") human being, which means in a metaphorical sense the godlike principle of Wiraqucha, as it is represented in its original form as the double aspect of *ira* and *arka*.

a

...

Fig. 18.* Sikuri *panpipe ensemble in the form o f a body, laid out by Indios from Cantón Sepulturas, Province Cercado de Huayñopasto Grande, Department o f Oruro (Bolivia): 13

sikuris *(each 7+7), made up o f 10* liku *and 3* tarka *instruments, in addition to 1 cowhorn* (pututu) *and* 7 *drumsticks* (wajtanas) *o f the* 7 *great drums* (wankaras), to which they belong.

life and blood, is surrounded by the two times two *sikuri* pairs, w hich 1) in horizontal separation shows the male heaven as arches above and the female earth as arches below and 2) in vertical separation, marks the two halves of (male) right side and of (female) left side *(cuatropartición).* At the same time, the num ber four symbolizes the four directions of the wind. Analogous to the four directions of the old Inca em pire *(tawantinsuyu*) , the m etaphorical unity is represented, which here means the heart as center, Cuzco, once "the navel of the w orld." The right side of the *sikuri* s physical representation is additionally m arked through the blue color of the drum sticks as the heavenly light, in contrast to the dark, red color of the left side (earth). The horizontally laid drum stick symbolizes the (female) breast and stands in opposition to the (male) sex organ of the *pututu* horns. The whole entity can also be u n derstood in this sense as a ("p aired ") hum an being, which means in a m etaphorical sense the godlike principle of W iraqucha, as it is represented in its original form as the double aspect of *ira* and *arka.*

According to Rodolfo Kusch (1986:34), Wiraqucha is that first principle which convincingly conveys the creation. With reference to the hymn of Santacruz Pachacuti Yamqui, Kusch interprets the creation principle of Wiraqucha as a holy source which came from the mountains *(wilka ulka apu)*. Kusch explains the combined concept of *orcaraca*, with which Yamqui paraphrases the creation principle, as *urqo rhaka* or *ulla rakha*, as phallus-vulva, which is expressed in an analogous way to the "linga-yoni" principle of tantrism. Jorge Miranda-Luizaga (1985:198, 210) interprets Wiraqucha (or Pachakhamak) as symbolically close to the Chinese yin and yang, as an inner relationship of two polar, basic powers, or as "the single light with the power impulse of duality"[12]. Wiraqucha or Pachacamac were represented pictorally by Santacruz Pachacuti Yamqui through the Unachan symbol (Figure 19), a cosmic-oval egg topped by a cross of stars.

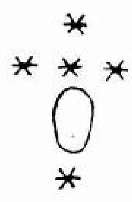


Fig. 19. Dual Wiraqucha symbol (oval and cross): Unanchan (from unanchay*: to decide, to foresee, to foretell the future, to proclaim prophetically). From Santacruz Pachacuti Yamqui (around 1613).*[13]

The dual principle can be found in a similar concept in the ruined city of Machu Picchu, where the Mallku as "condor and master of the mountains" fertilizes the opened egg of Pachamama (Figure 20).



Fig. 20. Mallku/Pachamama: sacred sacrificial stone in Machu Picchu.

A ccording to Rodolfo Kusch (1986:34), W iraqucha is that first principle which convincingly conveys the creation. W ith reference to the hymn of Santacruz Pachacuti Yamqui, Kusch interprets the creation principle of W iraqucha as a holy source which came from the m ountains *(wilka ulka apu)*. Kusch explains the com bined concept of *orcaraca,* w ith which Yamqui paraphrases the creation principle, as *urqo rhaka* or *ulla rakha,* as phallus-vulva, which is expressed in an analogous way to the "linga-yoni" principle of tantrism . Jorge M iranda-Luizaga (1985:198, 210) interprets W iraqucha (or Pachakham ak) as symbolically close to the Chinese yin and yang, as an inner relationship of two polar, basic powers, or as "the single light with the power impulse of duality"12. W iraqucha or Pachacamac were represented pictorally by Santacruz Pachacuti Yamqui through the Unachan symbol (Figure 19), a cosmic-oval egg topped by a cross of stars.

44

*****

Fig. 19. Dual Wiraqucha symbol (oval and cross): Unanchan (from **unanchay:** ***to decide, to foresee, to foretell the future, to proclaim prophetically). From Santacruz Pachacuti Yamqui (around 1613)."***

T he dual principle can be found in a similar concept in the ruined city of M achu Picchu, w here the Mallku as "condor and m aster of the m ountains"

fertilizes the opened egg of Pacham am a (Figure 20).

Fig. 20. Mallku/Pachamama: sacred sacrificial stone in Machu Picchu.

When one surveys the visual bases of symbolic dualism as the structure of "Andean" thinking in reference to the Fiesta de Mama Asunta and to the other facts mentioned, the principle of *ira* and *arka* can be summarized on all levels of reality as a model with the following connotations:

ira principle (the leader)	*arka* principle (the follower)
– right side, front	– left side, back
– sun *(inti)*, dry season	– moon *(killa)*, rainy season
– east, light, day	– west, darkness, night
– mountains, cold regions *(chirirana)*, above	– plains, valleys, moderate region *(patarana)*, below
– *(aransaya)*, land of man *(jatun ayllu)*	– *(urinsaya)*, land of woman *(masi ayllu)*
– counterclockwise direction	– clockwise direction
– birth of the sun, upwards direction, awakening	– death of the sun, downwards direction, dying
– organization, cleansing	– production, planting
– plowing	– sowing
– to begin, dominent, leading	– to follow, subdominent, to end
– larger, male	– smaller, female
– *qhari*, Pachatata, Tata Krus	– *warmi*, Pachamama, Wirjin
– Santísimu, Achachi	– Santisima, Awicha
– condor, Mallku, Torre Mallku	– puma, Plaza T'alla
– corn	– potatoes
– bamboo, panpipe *(siku)*, notched flute *(kena)*	– wood, duct flutes *(pinkillo, tarka)*
– circle dance that opens outward	– circle dance that opens inward

In addition, all aspects of complementariness can be interpreted in terms of their interplay with each other. They refer to space and time as well as to the hierarchical order of the whole cosmos, to nature and to humans and their society. In general, the male principle is concerned with organization, the female with production. But only when both elements are integrated, when they balance each other in a cooperative exchange, is a constant reproduction through space and time ensured. In the cycle of the year, in the cycles of life, in the course of tradition, in ritual and in music, in the small as well as the large, creation is repeated continuously as a space-time construction: as the creative interplay and continuous coming together of complementary opposites, i.e., the *tinku* of *ira* and *arka.*[14]

Santacruz Pachacuti Yamqui showed around 1613 this dual form from his cosmological view of the Inca interpretation of the world. One can read the dual basic structure from the illustrations with which he illustrated the inner rooms of the sun temple of Cuzco, Qorikancha (Figure 21). According to the

W hen one surveys the visual bases of symbolic dualism as the structure of

“A nd ean ” thinking in reference to the Fiesta de Mama Asunta and to the other facts m entioned, the principle of *ira* and *arka* can be sum m arized on all levels of reality as a model with the following connotations:

***ira* principle (the leader)**

***arka* principle (the follower)**

- right side, front

- left side, back

- sun *(inti),* dry season

- m oon *(killa),* rainy season

- east, light, day

- west, darkness, night

- m ountains, cold regions

- plains, valleys, m oderate region

***(chiririana*) *,* above**

***(patarana),* below**

- *(aransaya),* land of man

- *(urinsaya),* land of woman

(jatun ayllu)

(masi ayllu)

- counterclockwise direction

- clockwise direction

- birth of the sun, upwards

- death of the sun, downwards

direction, awakening

direction, dying

- organization, cleansing

- production, planting

- plowing

- sowing

- to begin, dom inent, leading

- to follow, subdom inent, to end

- larger, male

- smaller, female

- *qhari*, Pachatata, Tata Krus

- *warmi*, Pacham am a, W irjin

- Santisimu, Achachi

- Santísima, Awicha

- condor, Mallku, T orre Mallku

- pum a, Plaza T ’alla

- corn

- potatoes

- bam boo, panpipe *(siku),*

- wood, duct flutes *(pinkillo, tarka)*

notched flute *(kena)*

- circle dance that opens

- circle dance that opens

outw ard

inward

In addition, all aspects of com plementariness can be interpreted in terms of their interplay w ith each other. They refer to space and time as well as to the hierarchical order of the whole cosmos, to nature and to hum ans and their society. In general, the male principle is concerned w ith organization, the female w ith production. But only when both elements are integrated, when they balance each other in a cooperative exchange, is a constant rep ro duction through space and time ensured. In the cycle of the year, in the cycles of life, in the course of tradition, in ritual and in music, in the small as well as the large, creation is repeated continuously as a space-time construction: as the creative interplay and continuous coming together of com plem entary opposites, i.e., the *tin ku* of *ira* and *arka.u* Santacruz Pachacuti Yamqui showed around 1613 this dual form from his cosmological view of the Inca interpretation of the world. O ne can read the dual basic structure from the illustrations with which he illustrated the inner room s of the sun temple of Cuzco, Q orikancha (Figure 21). A ccording to the

reports of the chroniclers, a giant golden and oval "sun" was supposed to have stood in the westernmost corner of the temple, decorated with emeralds and other precious stones. On the ceiling of the temple, sparkling cristals symbolized the firmament with its most important stars. In the morning the rising sun was reflected in the oval "sun," during the night, the bright light of the moon.

The illustration represents the complementary One-Being in Wiraqucha's great golden oval of dynamic balance. Wiraqucha subsumes the wholeness of all complementary opposites and the unification of all time and space polarities. Wiraqucha represents the absolute dynamic balance between above and below, right and left, between outside and inside, male and female, between light and darkness, time and space, spirit and material. Everything emanages

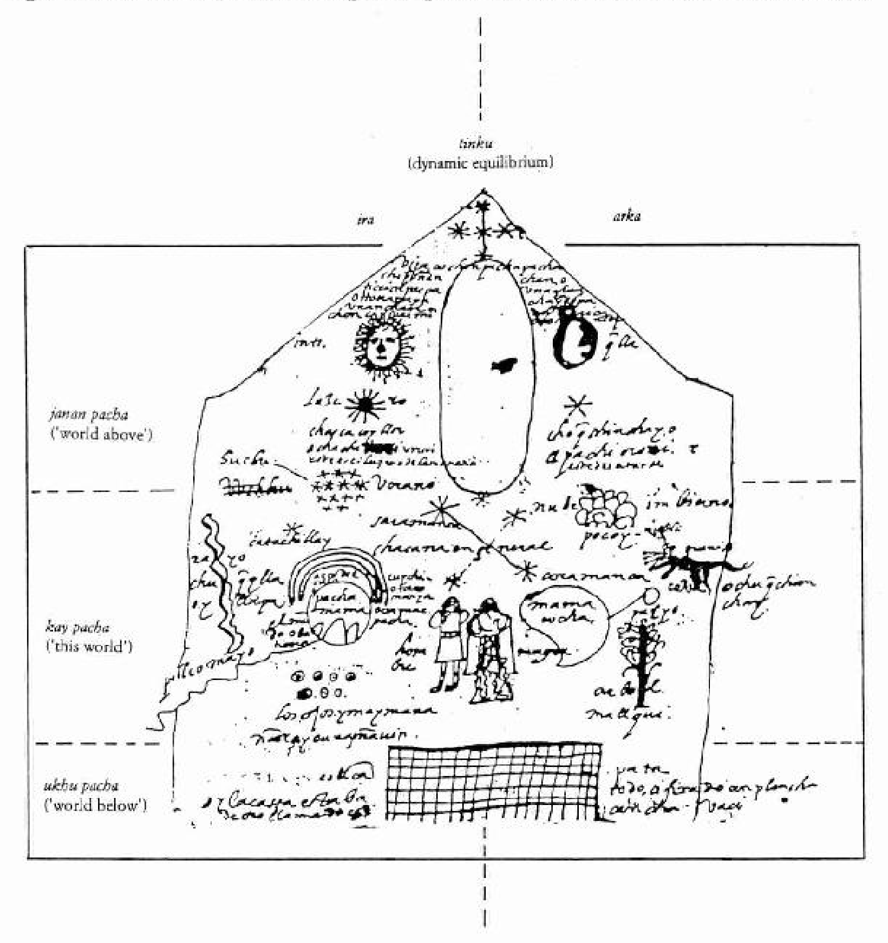


Fig. 21. Cosmological concept in the temple of Coricancha (Cuzco) according to Santacruz Pachacuti Yamqui (about 1613). Cf. Urton (1981:203).

reports of the chroniclers, a giant golden and oval “sun” was supposed to have stood in the w esternm ost corner of the temple, decorated w ith emeralds and o ther precious stones. O n the ceiling of the temple, sparkling cristais symbolized the firm am ent w ith its m ost im portant stars. In the m orning the rising sun was reflected in the oval “sun,” during the night, the bright light of the moon.

T he illustration represents the complem entary One-Being in W iraqucha’s great golden oval of dynamic balance. W iraqucha subsumes the wholeness of all com plem entary opposites and the unification of all time and space p olarities. W iraqucha represents the absolute dynamic balance between above and below, right and left, betw een outside and inside, male and female, between light and darkness, time and space, spirit and material. Everything emanages I

I

II

tinku

(dynamic equilibrium)

1

^

kay pacha

('this w orld')

u khu pacha

('w orld below')

I

Fig. 21. Cosmological concept in the temple o f Coricancha (Cuzco) according to Santacruz Pachacuti Yamqui (about 1613). Cf. Urton (1981:203).

from the totality of this dynamic basic principle *(tinku)*, and everthing divides itself *(pallqa)* in its dual form of masculine *ira* principle and feminine *arka* principle (cp. Earls & Silverblatt 1976:312). *Ira* and *arka* are parts of a system that cannot be comprehended if one only describes its individual parts. In the interaction of both energy poles, something new is created on the next lower order and this strenghtens at the same time the double aspect of reality in its higher order (Figure 22).

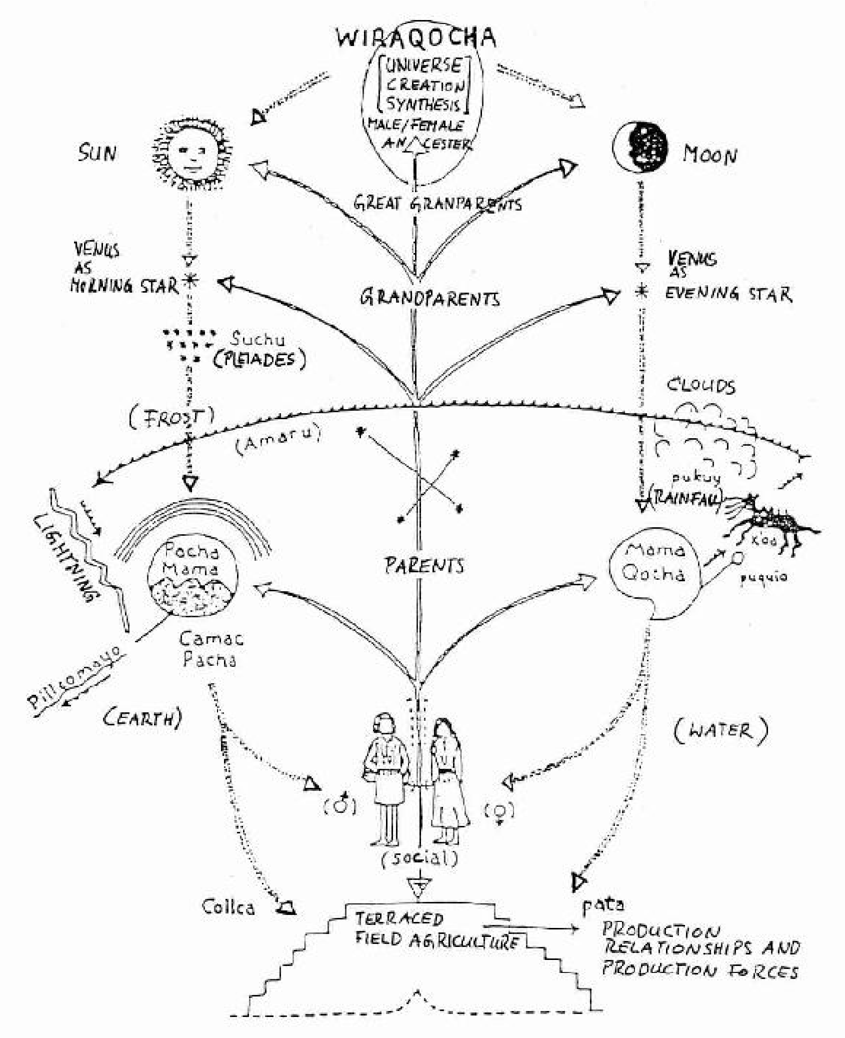


Fig. 22. Circulation of ira-arka *energies in the universe according to Pachacuti Yamqui (cf. Figure 21). Stylized interpretation according to Earls and Silverblatt (1978:320, Figure 7).*

from the totality of this dynamic basic principle *(tinku),* and everthing d ivides itself *(pallqa)* in its dual form of masculine *ira* principle and feminine *arka* principle (cp. Earls & Silverblatt 1976:312). *Ira* and *arka* are parts of a system that cannot be com prehended if one only describes its individual parts. In the interaction of both energy poles, something new is created on the next lower order and this strenghtens at the same time the double aspect of reality in its higher order (Figure 22).

w i ^ a q o c h a

(wivfgse

C lE A TlO U

I S Y H T H & H .

m.e/FenAus

AHACEtt

Sun

s ' -

« M T AIUNBteglSrS

vtwus

AS

v

V

***naum* staã.**

*** *EVeUlNÍ* i S *VAK***

W l M N *OfAteNTS*

Suchu

Oviades)

*** *clouds***

. . imú

TAZEUTS

Pacha

C e a h t h)

s,

(kATeR.)

I

(social)

Cólica

pata

1 *Ta.RAC£D*

u

riELD *AbRicuaufcl*

- r

P U o D u c T i o / j

i L S L A T l o A J S H l P i A M D

FRopucr/o/o fen ces

Fig. 22. Circulation **o/ira-arka** *energies in the universe according to Pachacuti Yamqui (cf.*

Figure 21). Stylized interpretation according to Earls and Silverblatt (1978:320, Figure 7).

Wiraqucha brings forth as the first heavenly double aspect the sun and the moon: the anthropomorphic great-grandparents *(bis-abuelos)* of humanity. They produce in their interaction on the next lower order their two children, the pair of sisters as morning and evening stars, that is, the grandparents *(abuelos)* of humanity. Together with the stars that in turn sprout out from them, they metaphorically describe the "world above," which is set off from the "world below" and remains symbolically divided through the snake *amaru*, which is both dividing and connecting. This snake is the between-region of fulguration, which puts the heavens in touch with the earth and which creates a creative exchange of opposite energies through the means of rain and rainbows, frost and fog, lightning and hail.

On the "world below," earth *(kamaq pacha)* and water *(mama qocha)* are distinguished from each other as polar fundamental elements. The earth as a whole divides itself again into its double aspects of masculine mountains *(kamaq pacha)* and feminine plains *(pacha mama)*, as the water as an entirety is divided into the feminine elements of the seas and oceans *(qocha)* and the masculine rivers *(mayu)*.

The world of humankind is the edge of all of these, between above and below, between heaven and earth, between left and right, between sun and moon, between earthly ground and water. Humanity symbolizes the dynamic balance of social order under the heavens on the one hand and over the agricultural planting terraces *(pata)* and the laid out corn storage areas *(qollqa)* on the other. At the dynamic crossing point of both diagonals—represented in the quadrants of the *tinku* cross of the South—lives the (first) human pair *(padres)* in the middle of "this world." It forms the approachable middle point of all polar opposites and is exposed to all complementary interaction. The human being is all and one, a product of time and space, he/she is the microcosmos which reflects itself in the macrocosmos, he/she is the part and the whole at the same time. He is *ira* and she is *arka* and as metaphoric whole, they are more than only the sum of their parts, since everthing that is, is Wiraqucha, and Wiraqucha is man **and** woman...

9. Some Methodological Considerations: Synchronic, Diachronic, and Comparative Approaches

Ethnographic data are often incomplete and reflect more the fragmentary nature of research material and the pointillistic emic view of a few informants than the ideal cosmological structure of a complex traditional pattern. This is true especially for the Andes, where the acculturation processes have a long history and pre-colonial concepts are hidden by re-interpretation and syncretism related to the colonial impact. The general dualistic concept of anthropomorphic *arka* and *ira* was often blended with the Christian male/female concept of Christ and the Virgin Mary.

W iraqucha brings forth as the first heavenly double aspect the sun and the moon: the anthropom orphic great-grandparents *(bis-abuelos)* of humanity.

They produce in their interaction on the next lower order their two children, the pair o f sisters as m orning and evening stars, that is, the grandparents *(abuelos)* o f humanity. Together w ith the stars that in turn sprout out from them , they metaphorically describe the “world above,” which is set off from the “w orld below ” and remains symbolically divided through the snake *amaru,* w hich is both dividing and connecting. This snake is the between-region of fulguration, which puts the heavens in touch w ith the earth and which creates a creative exchange of opposite energies through the means of rain and rainbows, frost and fog, lightning and hail.

O n the “w orld below ,” earth *(kamaq pacha)* and w ater *(mama qocha)* are distinguished from each other as polar fundam ental elements. The earth as a whole divides itself again into its double aspects of masculine m ountains *(kamaq pacha)* and feminine plains *(pacha mama),* as the w ater as an entirety is divided into the feminine elements of the seas and oceans *(qocha)* and the masculine rivers *(mayu).*

The w orld of hum ankind is the edge of all of these, between above and below, betw een heaven and earth, between left and right, between sun and m oon, betw een earthly ground and water. H um anity symbolizes the dynamic balance o f social order under the heavens on the one hand and over the agricultural planting terraces *(pata)* and the laid out corn storage areas *(qollqa)* on the other. At the dynamic crossing point of both diagonals — represented in the quadrants of the *tin ku* cross of the South— lives the (first) hum an pair *(padres)* in the m iddle of “this w orld.” It forms the approachable m iddle p oint of all polar opposites and is exposed to all com plem entary interaction.

T he hum an being is all and one, a product of time and space, h e/she is the m icrocosmos which reflects itself in the macrocosmos, he/she is the part and the whole at the same time. H e is *ira* and she is *arka* and as m etaphoric whole, they are m ore than only the sum of their parts, since everthing that

is, is W iraqucha, and W iraqucha is man and woman...

9. S o m e M eth od ological C on sid eration s: Syn ch ron ic, D iachronic, and C o m p a r a tiv e A p p ro a ch es

E thnographic data are often incom plete and reflect m ore the fragm entary nature of research material and the pointillistic emic view of a few inform ants than the ideal cosmological structure of a complex traditional pattern. This is true especially for the Andes, where the acculturation processes have a long history and pre-colonial concepts are hidden by re-interpretation and syncretism related to the colonial impact. The general dualistic concept of anthropom orphic *arka* and *ira* was often blended with the Christian male/female concept of Christ and the Virgin Mary.

In contrast to this, the triadic social organization of the Inca empire (priests, warriors and farmers, equalling knowledge, power and fertility) came to an end, which meant the disappearance of the sacerdotal and martial classes. But agricultural life has continued and still expresses in some ways the pre-colonial world view of the Andean peoples. As a result of the acculturation between the pre-Columbian traditions and the Christan belief system in particular areas, the cultural self-understanding of many informants might often be partial and fragmentary, in the usual explanation: *"así es costumbre!"* In addition, it seems that—as in other dualistic societies—the individual, as well as a particular group, usually has knowledge of only one moiety (Ortiz 1969:xvi).

Thus a full cosmological view becomes the result of an etic reconstruction of a synchronic concept (cf. Baumann 1990, 1993). In interpreting the ethnographic data, complemented by the ethnohistorical and archeological facts, the construct of a native cosmovision finally emerges. The actual ethnographic data highlights the past discrepancies and even misunderstandings with respect to the two competing sets of cultural concepts, that is, between the native and the Spanish views. The comparison of synchronic and diachronic, of structural and functional methodological approaches leads to an understanding of a holistic view that takes into account both cultural components and both methodological approaches by transcending their individual points of view.

A synchronic approach to the ethnographic data leads to an understanding of the emic conceptual view of the actual musical behavior. These emic concepts can be interpreted in the cosmological context of an "ideal" and "timeless" structure, that is in the interpretation context of present mythology and theory of anthropomorphic dualism. Bringing together the ethnographic and cosmological data, preliminary understanding becomes a symbolic interpretation on a synchronic level. Abbreviated, it can be called **synchronic reconstruction**. This ideal synchronic reconstruction is an etic jigsaw puzzle primarily based on emic data.

The second step is the diachronic approach. Archeological and ethnohistorical approaches add a historic dimension to symbolic interpretation. The ethnohistorical and archeological data together shape an historical understanding through a hermeneutic view. Bringing together ethnohistorical and archeological data, the second preliminary understanding becomes a historical interpretation on the diachronic level. Abbreviated, this can be called **diachronic reconstruction**. This "ideal" diachronic reconstruction is again an etic jigsaw puzzle but this time based on predominantly etic data of cultural and social changes.

Synchronic and diachronic reconstruction together form then the next step: the analysis and interpretation of the differences within on-going syncretism or transculturation using the comparative method.

In contrast to this, the triadic social organization of the Inca em pire (priests, warriors and farmers, equalling knowledge, pow er and fertility) came to an end, which m eant the disappearance of the sacerdotal and martial classes. But agricultural life has continued and still expresses in some ways the pre-colonial world view of the Andean peoples. As a result of the acculturation betw een the pre-Colum bian traditions and the Christan belief system in particular areas, the cultural self-understanding of many inform ants m ight often be partial and fragmentary, in the usual explanation: *“así es costum bre!”* In addition, it seems that— as in other dualistic societies— the individual, as well as a particular group, usually has knowledge o f only one m oiety (O rtiz 1969:xvi).

T hus a full cosmological view becomes the result of an etic reconstruction of a synchronic concept (cf. Baumann 1990, 1993). In interpreting the eth n o graphic data, com plem ented by the ethnohistorical and archeological facts, the construct o f a native cosmovision finally emerges. The actual ethnographic data highlights the past discrepancies and even m isunderstandings with respect to the two competing sets of cultural concepts, that is, betw een the native and the Spanish views. The com parison of synchronic and diachronic, of structural and functional methodological approaches leads to an u n d erstanding of a holistic view that takes into account both cultural com ponents and bo th m ethodological approaches by transcending their individual points of view.

A synchronic approach to the ethnographic data leads to an understanding of the emic conceptual view of the actual musical behavior. These emic concepts can be interpreted in the cosmological context of an “ideal” and “tim eless” structure, that is in the interpretation context of present mythology and theory of anthropom orphic dualism. Bringing together the ethnographic and cosmological data, preliminary understanding becomes a symbolic in terp retation on a synchronic level. Abbreviated, it can be called synchronic reconstruction. This ideal synchronic reconstruction is an etic jigsaw puzzle p rimarily based on emic data.

The second step is the diachronic approach. Archeological and ethnohistorical approaches add a historic dimension to symbolic interpretation. The ethnohistorical and archeological data together shape an historical understanding through a hermeneutic view. Bringing together ethnohistorical and archeological data, the second preliminary understanding becomes a historical interpretation on the diachronic level. Abbreviated, this can be called diachronic reconstruction. This “ideal” diachronic reconstruction is again an etic jigsaw puzzle but this time based on predominantly etic data of cultural and social changes.

Synchronic and diachronic reconstruction together form then the next step: the analysis and interpretation of the differences within on-going syncretism or transculturation using the comparative method.

Through the comparison of symbolic and historical reconstruction, the comparative approach shapes the hermeneutic key vital for understanding the present cultural system as syncretism. Comparison reveals structural, cultural and sociological parallels between different cultural systems (e.g., the worship of Pachamama/Virgin Mary). Based on the "double interpretation" of the same phenomenon, in the comparison of "ideal" synchronic and diachronic reconstructions, the differences and discrepancies perceived in ethnographic data become intelligible as an expression of culture in crisis or transition[15].

Within the framework of a dialogue between cultures it may be added that symbolic dualism, the concept of complementariness itself, has to become a part of methodological considerations. Understanding is the creative interplay of polar oppositions, reconstructions and interpretations, of understanding **and** of misunderstanding. By the acceptance of the "double interpretations" that complement each other, the "other part" becomes already in the premises the relevant part of oneself. The flexibility of so-called "Andean thinking" and structure of behavior and understanding seems to be rooted in the fact that the "other," the "alien" that comes as a contrast from the outside, can principally be understood as complementary to the "own" and "known." This contrasts to Christian-oriented thinking which—according to its claim for truth—is bound to exclusivity. If the Andean world concept principally is dual and interprets polar oppositions and truths as two complementary parts of the all-encompassing whole, Christian-Cartesian thinking, with its rigid approach and claims for unique truth, then seems still to be predominantly excluding and monistic (Baumann 1994a:274).

Notes

1 This paper is an expanded version of the article "*Das ira-arka-Prinzip im symbolischen Dualismus andinen Denkens*" (Baumann [ed.] 1994). The basic concept introduced here goes back to a paper given at the Conference of the Mid-Atlantic Chapter of the Society for Ethnomusicology (MACSEM) from 11–13 April 1986 at Pittsburgh, with the title: "Hocket Technique in Bolivian Panpipe Ensembles" as well as to an unpublished manuscript prepared for the *Universe of Music: A History* (finished 1989). The ethnomusicological data predominantly refer to field research carried out in several phases from 1977 to 1991 in Bolivia.

2 Based on mythical narratives, Wiraqucha and Pachakamaq are understood in certain interpretations as a complementary pair of creation, from which emerged the gender unification of Pachamama as daughter (cf. Rocha 1990:73). Wiraqucha designates in general, however, "the highest creation principle," which, according to some authors, is a composite of *pachakamaq*, the first basis of creation ("the principle governing the cosmos") and *pachayachachiq*, the second basis of creation ("the principle instructing the cosmos"). The concept *pacha*, when broadened to include the infinitives *kamaq* (to order, to command, to govern), or *yachay* (to know, recognize, learn), could mean in this connection the masculine-feminine first aspect of implicit order of an all-penetrant creation energy, which would be settled on the other side of time and space.

3 The three-part division into heaven *(hanan pacha)*, earth *(kay pacha)* and hell *(ukhu pacha)* reflects already, according to Izko (1985:74) and Rocha (1990:106) the Christian world view. It seems that the older two-part division of *pacha de arriba* and *pacha de abajo* presented the basis of the pre-Hispanic cosmovision. The reality of humanity constituted itself in the implicit order within the margin of tension between the two basically different opposites. In the Christian interpretation, the "world below" became the Underworld *(ukhu pacha)*, where the degraded gods of the inner earth *(supaykunas)* settled with the

T hrough the com parison of symbolic and historical reconstruction, the com parative approach shapes the herm eneutic key vital for understanding the present cultural system as syncretism. Com parison reveals structural, cultural and sociological parallels betw een different cultural systems (e.g., the w orship of Pacham am a/V irgin Mary). Based on the “double in terp retatio n ”

of the same phenom enon, in the com parison of “ideal” synchronic and diachronic reconstructions, the differences and discrepancies perceived in e th nographic data becom e intelligible as an expression of culture in crisis or transition15.

W ithin the fram ework of a dialogue between cultures it may be added that symbolic dualism, the concept of com plem entariness itself, has to becom e a p art of m ethodological considerations. U nderstanding is the creative interplay of polar oppositions, reconstructions and interpretations, of und erstan d ing and of m isunderstanding. By the acceptance of the “double in terp retations” that com plem ent each other, the “other p a rt” becomes already in the premises the relevant part of oneself. The flexibility of so-called “A ndean thinking” and structure of behavior and understanding seems to be rooted in the fact that the “o th er,” the “alien” that comes as a contrast from the o u tside, can principally be understood as complem entary to the “ow n” and

“know n.” This contrasts to Christian-oriented thinking which— according to its claim for tru th — is bound to exclusivity. If the A ndean w orld concept principally is dual and interprets polar oppositions and truths as two com plem entary parts of the all-encompassing whole, Christian-Cartesian thinking, with its rigid approach and claims for unique truth, then seems still to be predom inantly excluding and monistic (Baumann 1994a:274).

N o te s

1

T h is p a p e r is an e x p a n d e d v ersio n o f th e article *"Das ira-arka-Prinzip im symbolischen Dualismus andinen Denkens"* (B aum ann [ed.] 1994). T h e basic co n cep t in tro d u ced h ere goes b ack to a p ap e r given at the C o n feren c e o f th e M id -A tla n tic C h a p te r o f th e Society fo r E th n o m u sico lo g y (M A C S E M) fro m 11-13

A p ril 1986 at P ittsb u rg h , w ith th e title: “H o c k e t T e c h n iq u e in B olivian P a n p ip e E n s e m b le s ” as w ell as to an u n p u b lish e d m a n u sc rip t p re p a re d fo r th e *Universe o f Music: A History* (finished 1989). T h e ethnom usico lo g ical d a ta p re d o m in a n tly refer to field research c a rried o u t in several ph ases fro m 1977 to 1991

in Bolivia.

2 B ased o n m y th ical n arrativ es, W ira q u c h a a n d P ach a k am aq are u n d e rs to o d in ce rtain in te rp re ta tio n s as a co m p lem en tary p air o f crea tio n , from w h ich em erg ed th e g e n d e r u n ificatio n o f P ach a m am a as d a u g h te r (cf. R o ch a 1990:73). W ira q u c h a designates in general, h ow ever, “th e h ig h est c re a tio n p r in c ip le ,” w hich, ac co rd in g to so m e au th o rs, is a co m p o site o f *pachakamaq,* th e first basis o f c rea tio n (“th e p rin c ip le gove rn in g th e co sm o s”) a n d *pachayachachiq,* th e seco n d basis o f crea tio n (“th e p rin c ip le in stru c tin g th e co sm o s ”). T h e c o n c e p t *pacha,* w h en b ro a d e n e d to in c lu d e th e infinitives *kamaq* (to o rd e r, to co m m an d , to g o v ern), o r *yachay* (to know , recognize, learn), could m ean in this co n n e ctio n th e m asculine-fem inine first asp e c t o f im p lic it o rd e r o f an a ll-p en etran t creatio n energy, w h ich w o u ld b e s ettled o n th e o th e r side o f tim e a n d space.

3 T h e th re e -p a rt division in to h eaven *(hanan pacha),* ea rth *(kay pacha)* and hell *(ukhu pacha)* reflects already, ac c o rd in g to Izk o (1985:74) an d R o ch a (1990:106) th e C h ristian w o rld view. I t seem s th a t th e o ld e r tw o -p a rt div isio n o f *pacha de arriba* an d *pacha de abajo* p re se n te d th e basis o f th e p re -H isp a n ic cosm ovision. T h e reality o f h u m a n ity co n s titu te d itself in th e im p licit o rd e r w ith in th e m a rg in o f te n sio n b e tw een th e tw o basically d iffe re n t o p p o sites. In th e C h ristian in te rp re ta tio n , th e “w o rld b e lo w ” b ecam e th e U n d e rw o rld *(ukhu pacha),* w h ere th e d eg rad e d gods o f th e in n e r ea rth *(supaykunas)* settled w ith the

(Christian) devil. According to Andean concepts, all "spirits" or "numinosa" could embody both good as well as bad aspects. Decisive is the balance of the respective double characters. Because of the deeply rooted belief in Pachamama and the syncretic closeness to the Maria cult resulting from that belief, the concept of Pachamama could be maintained in the Christian view. Due to the close tie between Maria and Pachamama, it became impossible for the priests themselves to damn the Mother Earth to the realm of "hell." Many authors therefore puzzle over the strange ambivalence as to whether Pachamama should be categorized as belonging to *ukhu pacha* or *kay pacha*, a question which is often left unexplained.

4 Cf. Platt 1976:23; Llanque Chana 1990:88–90; Thola 1992.

5 Cf. Platt 1976:Fig. 16, 17; compare Ansión 1987:143.

6 *Ira* is always that instrument that begins. In Quecha-speaking areas it is as a rule that member of the panpipe pair that displays one pipe more (Baumann 1982a:6ff.). In the Aymara region this seems to be more often the exact opposite.

7 *Tinku* designates the powerful coming together of two sides or partners that are oppositional but still connected with each other. It contains the carnival games that resemble the fighting sports of ritual whip lashing *(wajta tinku)* or slinging of whips *(waraq'a tinku)*, as well as the (sexual) unification of two partners, animals or things, such as of llamas or rivers (*llama tinku, mayu tinku*; Baumann 1982a:3f.). Additional principles of interaction are *ayni*, *mita*, *pallqa* and *amaru* (cp. Earls and Silverblatt 1976:321).

8 The composition of the ensemble, which is variable in size, and the local designations of hierarchically ordered pairs, which differ only negligibly from each other, will not be discussed further here. In this article only the transregional principle will be illuminated, which however is always characterized by local variations and dialects in terms of melody, tuning of pipes and terminology (cp. Baumann 1981a, 1982a, 1990). The pair principle of *ira/sanja* and *arka* can be found, incidentally, in all traditional panpipe ensembles (Baumann [forthc]).

9 In Quechua, *ira* is often designated with the term *ñaupaj* (front, the one who goes first), and *arka* with the term *qhepaj* (behind, the one who goes later). The stopped pipe row, that is, those pipes that are closed at the bottom, is characterized hereafter with the underlining of the corresponding number; the open, equal-numbered second row of open pipes with the corresponding number without underline: thus, *ira* is (<u>7</u> + 7). The acoustic meaning of the "sympathetic," simultaneously sounding open pipe row will not be discussed here. For more information, see Baumann 1981a:190; 1985b:152f.

10 This data refers to field research documentation made during the fiesta from August 15th to 23rd, 1978, in Arampampa. The *julajula* ensembles came from Oberjería, Pararani and Sarkura (30, 26, and 24 musicians, respectively), the *siku* ensembles from Asanquiri, La Fragua, Mollevillque and Charka-Markabí/Taconí Caine (6, 6, 6, and 12 panpipe players, each group with a *wankara* and a *wankarita* player). The fourth *julajula* group arrived too early in Arampampa and left again because they believed that no other groups were coming to the *tinku*.

11 Cf. Cereceda 1978; Platt 1976:18; van den Berg 1990:101ff.

12 He translates *pachakamaq* from the following meaningful Aymara syllables: *Pa(ya)* = two, *Cha(cha)* = power, *Qha(na)* = light, *Ma(ya)* = one, alone (Miranda-Luizaga 1985:210).

13 Cf. Harrison (1989:80, 83); Kusch (1986:34); Miranda-Luizaga (1985:168).

14 The terminology of *ira* (the principle that leads) and *arka* (the principle that follows) is used here consciously, in order to get away from the one-sided connotations of the terms "masculine" and "feminine." One compares thereby also Miranda-Luizaga (1985:194f.), who however speaks in regard to the "geomancy of the Andes" about the *arka-kamachita* ("defining" principle) and the *ira-kamachita* ("following" principle). Miranda-Luizaga uses the Aymara concepts of *ira* and *arka* wrongly, having obviously transposed the meanings.

15 For the methodological discussion of the multiplicity of reference systems, the processes of participation and interpretation, and the spiral of feedbacks which reinforce the polarities of *ira* and *arka* in their complementariness, see Baumann 1993.

References

Andritzky, Walter
1989 *Schamanismus und rituelles Heilen im Alten Peru.* Berlin: Clemens Zerling. Vol. 1: Die Menschen des Jaguar, 1–275; Vol. 2: Viracocha, Heiland der Anden, 281–526.

Ansión, Juan
1987 *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico en Ayacucho.* Lima: Gredes.

(C h ristian) devil. A cco rd in g to A n d ean co n cep ts, all “s p irits ” o r “n u m in o sa ” co u ld e m b o d y b o th g o o d as w ell as b a d aspects. D ecisive is th e b alan ce o f th e resp ectiv e d o u b le ch aracters. B ecause o f th e d eep ly ro o te d b elief in P ach a m am a an d th e sy n cretic closeness to th e M aria cu lt resu ltin g from th a t belief, th e c o n c e p t o f P ach a m am a c o u ld b e m a in ta in ed in th e C h ristian view. D u e to th e close tie b etw e en M aria an d P ach a m am a , it b ecam e im p o ssib le fo r th e p riests them selves to d am n th e M o th e r E a rth to th e realm o f “h e ll.” M an y a u th o rs th e re fo re pu zzle o v er th e stran g e am biv alen ce as to w h e th e r P ach a m am a sh o u ld b e ca teg o riz ed as b elo n g in g to *ukhu pacha* o r *kay pacha,* a q u estio n w hich is o fte n left u n e x p lain ed .

4 Cf. P la tt 1976:23; L la n q u e C h an a 199 0 :8 8 -9 0 ; T h o la 1992.

5 Cf. P la tt 1976:Fig. 16, 17; c o m p are A n sió n 1987:143.

6 *Ira* is always th a t in s tru m e n t th a t begins. In Q u ech a-sp ea k in g areas it is as a rule th a t m e m b e r o f th e p a n p ip e p a ir th a t displays o n e p ip e m o re (B aum ann 1982a:6ff.). In th e A ym ara reg io n this seem s to b e m o re o ften th e ex a ct o p p o site.

7

***Tinku* designates th e pow erful com ing to g eth er o f tw o sides o r p artn ers th at are o p p o sitio n al b u t still co n n e c te d w ith each o th e r. It co n tain s th e carnival gam es th a t resem b le th e fig h tin g sp o rts o f ritu al w h ip lash in g *(wajta tinku)* o r slinging o f w hips *(waraq’a tinku),* as well as th e (sexual) unification o f tw o p a r tn ers, anim als o r th in g s, su ch as o f llam as o r rivers (*llama tinku, mayu tinku* B au m an n 1982a:3f.). A d d itio n al p rin c ip le s o f in teractio n are *ayni, mita, pallqa* an d *amaru* (cp. E arls a n d S ilv e rb latt 1976:321).**

8 T h e co m p o sitio n o f th e en sem b le, w h ich is v ariab le in size, a n d th e local d esig n atio n s o f h ierarch ically o rd e re d p airs, w h ich d iffer

only negligibly from each o th e r, w ill n o t b e d iscu ssed fu rth e r h ere. In this article only th e tra n sreg io n al p rin c ip le will b e illu m in ated , w h ich h o w ev er is always ch a ra c te riz e d b y lo cal v ariatio n s a n d dialects in term s o f m elody, tu n in g o f p ip es an d term in o lo g y (cp. B au m an n 1981a, 1982a, 1990). T h e p air p rin c ip le o f *ira/sanja* and *arka* can b e fo u n d , incidentally, in all tra d itio n a l p a n p ip e en sem b les (B au m an n [fo rth c]).

9

In Q u e c h u a , *ira* is often desig n a ted w ith th e te rm *ñaupaj* (front, th e o n e w ho goes first), a n d *arka* w ith th e te rm *qhepaj* (b eh in d , th e o n e w ho goes later). T h e sto p p e d p ip e row , th a t is, th o se p ipes th a t are closed a t th e b o tto m , is c h a ra cte rized h ere a fte r w ith th e u n d erlin in g o f th e c o rre s p o n d in g n u m b e r; th e o p e n , e q u a l-n u m b e re d seco n d ro w o f o p en pipes w ith th e co rre sp o n d in g n u m b e r w ith o u t u n d erlin e: th u s, *ira* is (Z + 7). T h e ac o u stic m eaning o f th e “s y m p a th e tic ,” sim ultaneously so u n d in g o p en p ip e row w ill n o t b e d iscu ssed h ere. F o r m o re in fo rm atio n , see B au m an n 1981a:190; 1985b:152f.

10 T h is d a ta refers to field research d o c u m e n ta tio n m a d e d u rin g th e fiesta fro m A u g u st 15th to 2 3 rd , 1978, in A ram p am p a. T h e *julajula* ensem bles cam e from O b erjeria, P a ra ra n i a n d S ark u ra (30, 26, a n d 24 m u sicians, respectively), th e *siku* ensem bles from A sanquiri, La F ragua, M ollevillque an d C harka-M a rk a b i/T a c o n i C ain e (6, 6, 6, an d 12 p a n p ip e players, each g ro u p w ith a *wankara* a n d a *wankarita* player). T h e fo u rth *julajula* g ro u p arrived to o early in A ram p am p a a n d left again b ec au se they believed th a t n o o th e r g ro u p s w ere co m in g to th e *tinku.*

11 Cf. C ere ced a 1978; P la tt 1976:18; van d en B erg 1990:101 ff.

12 H e tra n slates *pachakamaq* from th e follow ing m eaningful A ym ara syllables: *Pa(ya)* = tw o, *Cha(cha)* =

p o w er, *Qha(na)* = light, *Ma(ya)* = one, alone (M iranda-L uizaga 1985:210).

13 Cf. H a rris o n (1989:80, 83); K usch (1986:34); M iran d a-L u izag a (1985:168).

14 T h e term in o lo g y o f *ira* (the p rin c ip le th a t leads) a n d *arka* (the p rin c ip le th a t follows) is u sed h e re c o n sciously, in o r d e r to g et away from th e o n e-sid ed co n n o tatio n s o f th e term s “m a sc u lin e” a n d “fem in in e .”

O n e co m p ares th e re b y also M iran d a-L u izag a (1 9 8 5 :194f.), w h o h o w ev er speaks in reg ard to th e “geo-m an cy o f th e A n d e s ” a b o u t th e *arka-kamachita* (“d e fin in g ” p rin cip le) and th e *ira-kamachita* (“fo llow ing”

p rin c ip le). M iran d a-L u izag a uses th e A ym ara co n cep ts o f *ira* a n d *arka* w rongly, having obviously tra n s p o se d th e m ean in g s.

15 F o r th e m e th o d o lo g ical d iscu ssio n o f th e m u ltip licity o f refere n ce system s, th e p ro cesses o f p a rtic ip a tio n a n d in te rp re ta tio n , a n d th e spiral o f feed b ack s w h ich rein fo rc e th e po larities o f *ira* a n d *arka* in th e ir c o m p le m en tarin ess, see B au m an n 1993.

R e fe re n c e s

A n d ritzk y , W a lte r

1989

Schamanismus und rituelles Heilen im Alten Peru. Berlin: C lem ens Zerling. Vol. I: D ie M en sch en d es J a g u a r, 1-2 7 5 ; Vol. 2: V iraco ch a, H eilan d d e r A n d en , 2 8 1 -5 2 6 .

A n sió n , J u a n

1987

Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico en Ayocucho. Lima: G redes.

Arnold, Denise
1986 *Kinship as Cosmology: Potatoes as Offspring among the Aymara of Highland Bolivia*. St. Andrews: University of St. Andrews, Centre for Latin American Linguistic Studies (Working Paper No. 21).

Bastien, Joseph W.
1978 *Mountain of the Condor. Metaphor and Ritual in an Andean Ayllu*. New York, Los Angeles, San Francisco: West Publishing Co.

Baumann, Max Peter
1979a "Der Charango – zur Problemskizze eines akkulturierten Musikinstruments." *Musik und Bildung* 11:603–12.
1979b *Música Andina de Bolivia*. Grabaciones y Comentario: Max Peter Baumann. 1 LP stereo, Lauro y Cia. LPLI/S-062 (1979).
1981a "Julajulas – ein bolivianisches Panflötenspiel und seine Musiker". In *Studia Instrumentorum Musicae Popularis VII*. Erich Stockmann, ed. Stockholm: Musikhistoriska Museet (Musikhistoriska Museets Skrifter 9), 158–163.
1981b "Music, Dance, and Song of the Chipayas." *Latin American Music Review* 2(2):171–222.
1982a "Music of the Indios in Bolivia's Andean Highlands." *The World of Music* 25(2):80–98.
1982b *Musik im Andenhochland. Bolivien / Music in the Andean Highlands*. Bolivia. (2 LPs: Commentary in Englisch and German). Berlin: Musikethnologische Abteilung, Museum für Völkerkunde, Preußischer Kulturbesitz (Museum Collection MC 14).
1983 *Sojta Chunka Qheshwa Takis Bolivia Llajtamanta/Sesenta Canciones del Quechua Boliviano*. Cochabamba: Centro Pedagógico y Cultural de Portales.
1985a "Saiteninstrumente in Lateinamerika." In *Studia Instrumentorum Musicae Popularis* VIII. Erich Stockmann, ed. Stockholm (Musikhistoriska Museets Skrifter 10), 157–76.
1985b "The Kantu Ensemble of the Kallawaya at Charazani (Bolivia)." *Yearbook for Traditional Music* 17:146–66.
1990 "Musik, Verstehen und Struktur. Das ira-arka-Prinzip im symbolischen Dualismus andiner Musik". *Beiträge zur Musikwissenschaft* 32(4):274–83.
1993 "Listening as Emic/Etic Process in the Context of Observation and Inquiry." *The World of Music* 35(1):7–33.
1994a "'Auf die Stimmen indigener Völker hören...'. Zur traditionellen Musik als Politik der interkulturellen Begegnung." In *Pachamama. Internationaler Kongreß zur Situation indigener Völker in Lateinamerika, vom 14.–16.12.1993*. Deutscher Entwicklungsdienst (DED and Lateinamerika-Forum Berlin e.V., eds. Berlin: DED, 44–51.
1994b "Das ira-arka-Prinzip im symbolischen Dualismus andinen Denkens." In: *Kosmos der Anden, Weltbild und Symbolik indianischer Tradition in Südamerika*. Max Peter Baumann, ed., München: Diederichs, 274–316.
[forthc] "The Musics of Indian Societies in the Bolivian Andes." In *Universe of Music: A History*. Barry Brook and Malena Kuss, eds. Vol. XII "Latin America". Washington: Smithsonian Institute.

Baumann, Max Peter (ed.)
1994 *Kosmos der Anden. Weltbild und Symbolik indianischer Tradition in Südamerika*. München: Diederichs.

Bellenger, Xavier
1981 *Bolivia: Panpipes*. Recordings by Louis Girault (1950–73). Ed. by The International Institute for Comparative Music Studies. Commentary by X. Bellenger. 1 LP stereo, EMI-Italiana 3C/064-18528 (1981) (Musical Atlas: UNESCO Collection); Re-ed. as CD (1988).

Berg, Hans van den
1990 *La tierra no da así nomas. Los ritos agrícolas en la religión de los aymara-cristianos*. La Paz: HISBOL-UCB/ISET (Yachay. Témas monográficos no. 5, Universidad Católica Boliviana, Cochabamba).

Cereceda, Verónica
1978 *Mundo quechua*. Cochabamba: Editorial Serrano.

Díaz Gainza, José
1977 *Historia Musical de Bolivia*. 2nd. ed. La Paz: Ediciones Puerta del Sol.

Duviols, Pierre
1974 *Duality in the Andes*. Paper presented at the "Andean Symposium II, American Anthropological Association," Mexico City, November 20.

A rn o ld , D en ise

1986

***Kinship as Cosmology: Potatoes as Offspring among the Aymara o f Highland Bolivia.* St. A ndrew s: U n iv ersity o f St. A n d rew s, C e n tre fo r L atin A m erican L in g u istic S tu d ies (W o rk in g P a p e r N o.**

2 1).

B astien, J o se p h W .

1978

***Mountain o f the Condor. Metaphor and Ritual in an Andean Ayllu.* N ew Y ork, Los A ngeles, San F ran cisco : W e st P u b lish in g Co.**

B au m an n , M ax P e te r

1979a

“D e r C h ara n g o - z u r P ro b lem sk izze eines a k k u ltu rie rte n M u sik in s tru m e n ts .” *Musik und Bildung* 11:603-12.

1979b

***Música Andina de Bolivia.* G rab acio n es y C om entario: M ax P e te r B aum ann. 1 L P stereo, L auro y C ia. L P L I/S -0 6 2 (1979).**

1981a

“Ju laju las - ein b o livianisches P an flö ten sp iel u n d seine M u sik e r”. In *Studia Instrumentorum Musicae Popularis VII.* E rich S tockm ann, ed. Stockholm : M usikhistoriska M useet (M usikh isto risk a M u seets S k rifte r 9), 158-163.

1981b

“M u sic, D an ce, an d Song o f th e C h ip a y as.” *Latin American Music Review* 2(2): 171-222.

1982a

“M u sic o f th e In d io s in B olivia’s A n d ean H ig h la n d s.” *The World o f Music* 2 5 (2):8 0 -9 8 .

1982b

***Musik im Andenhochland. Bolivien / Music in the Andean Highlands.* Bolivia. (2 LPs: C o m m en ta ry in E n g lisch an d G erm an). Berlin: M u sik eth n o lo g isch e A b teilu n g , M u seu m fü r V ö lk erk u n d e , P re u ß is c h e r K u ltu rb e sitz (M u seu m C o llectio n M C 14).**

1983

Sojta Chunka Qheshwa Takis Bolivia Llajtamanta/Sesenta Canciones del Quechua Boliviano.

C o ch a b am b a: C e n tro P ed ag ó g ico y C u ltu ral d e P o rtales.

1985 a

“S aiten in stru m en te in L a tein am erik a.” In *Studia Instrumentorum Musicae Popularis* V III. E rich S to ck m an n , ed. S to ck h o lm (M u sik h isto risk a M u seets S k rifter 10), 15 7 -7 6 .

1985b

“T h e K an tu E n sem b le o f th e K allaw aya at C h ara zan i (B olivia).” *Yearbook for Traditional Music* 1 7:1 4 6 -6 6 .

1990

“M usik, V ersteh en u n d S tru k tu r. D as ira-ark a-P rin zip im sy m b o lisch en D u alism u s an d in e r M u sik ”. *Beiträge zur Musikwissenschaft* 3 2(4):2 7 4 -8 3 .

1993

“L isten in g as E m ic /E tic P ro cess in th e C o n te x t o f O b se rv a tio n an d I n q u iry .” ***The World of Music*** **35(1):7-3 3 .**

1994a

“‘A u f d ie S tim m en in d ig en er V ö lk er h ö re n ...’. Z u r tra d itio n ellen M usik als P o litik d e r in te rk u ltu rellen B eg e g n u n g .” In ***Pachamama. Internationaler Kongreß zur Situation indigener Völker in Lateinamerika, vom 14.-16.12.1993.*** **D eu tsch er E ntw icklungsdienst (D E D an d L a tein a m erik a-F o ru m B erlin e.V ., eds. Berlin: D E D , 4 4 -5 1 .**

1994b

“D as ira -ark a-P rin zip im sy m b o lisch en D u alism u s an d in en D e n k e n s .” In: ***Kosmos der Anden, Weltbild und Symbolik indianischer Tradition in Südamerika.*** **M ax P ete r B aum ann, ed.. M ü n chen: D ied e rich s, 2 7 4 -3 1 6 .**

[fo rth c] “T h e M usics o f In d ia n Societies in th e Bolivian A n d e s .” In ***Universe o f Music: A History.*** **Barry B ro o k a n d M alen a K uss, eds. Vol. X II “L atin A m erica”. W a sh in g to n : S m ith so n ian In stitu te.**

B au m an n , M ax P e te r (ed.)

1994

Kosmos der Anden. Weltbild und Symbolik indianischer Tradition in Südamerika. **M ünchen: D ied e rich s.**

B ellenger, X av ier

1981

Bolivia: Panpipes. **R ecordings by Louis G irau lt (1950-73). E d. by T h e In tern atio n al In stitu te for C o m p a rativ e M usic Studies. C o m m en ta ry by X. B ellenger. 1 L P stere o , E M I-Italian a 3 C /0 6 4 -**

18528 (1981) (M usical A tlas: U N E S C O C o llectio n); R e-ed. as C D

(1988).

B erg, H a n s v an den

1990

***La tierra no da así nomas. Los ritos agrícolas en la religión de los aymara-cristianos.* La Paz: H IS B O L -U C B /IS E T (Y achay. T ém as m o n o g ráfico s no. 5 , U n iv ersid ad C ató lica B oliviana, C o ch a b am b a).**

C ere ced a, V eró n ica

1978

***Mundo quechua.* C ochabam ba: E d ito rial Serrano.**

D íaz G ain z a, Jo sé

1977

***Historia Musical de Bolivia.* 2 n d . ed. La Paz: E diciones P u e rta del Sol.**

D uviols, P ie rre

1974

***Duality in the Andes.* P ap er p resen ted at th e “A ndean Sym posium II, A m erican A nthropological A sso ciatio n ,” M exico C ity, N o v em b e r 20.**

1977 *La destrucción de las religiones andinas (conquista y colonia).* México: Universidad Nacional Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Históricas. Serie de Historia General, No. 9).

Earls, John & Irene Silverblatt
1978 "La realidad física y social en la cosmología andina." In *Actes du XLIIe. Congrès International des Américanistes.* Congrès du Centenaire. Paris, 2–9 Septembre, publié avec le concours de la Fondation Singer-Polignac, vol. IV. Paris, 299–325.

Firestone, Homer I.
1988 *Pachamama en la cultura andina.* La Paz, Cochabamba: Los Amigos del Libro.

Garcilaso de la Vega, Inca
1976 *Comentarios reales de los Incas* [1609]. Aurelio Miró Quesada, ed. 2 vols. Venezuela, s.l. (Italgráfica). (Biblioteca Ayacucho 5–6).

Gonzales Bravo, Antonio
1948 "Música y danza indígenas." In *La Paz en Su IV Centenario, 1548–1948.* La Paz: Edición del Comité pro IV Centenario de la Funación de La Paz, tomo III:403–23.

Gow, Rosalind & Bernabé Condori
1982 *Kay pacha. Tradición oral andina.* Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas."

d'Harcourt, Marguerite & Raoul d'Harcourt
1959 *La musique des Aymaras sur les hauts plateaux boliviens d'après les enregistrements sonores de Louis Girault.* Paris: Société des Américanistes, Musée de l'Homme.

d'Harcourt, Raoul & Marguerite d'Harcourt
1925 *La musique des Incas et ses survivances.* 2. vols. Paris: Paul Geuthner.

Harrison, Regina
1989 *Signs, Songs, and Memory in the Andes. Translating Quechua Language and Culture.* 1st. ed. Austin: University of Texas Press.

Izko, Javier
1985 "Magía espacial y religión telúrica en el Norte de Potosí, Bolivia." *Yachay. Revista de Cultura, Filosofía y Telogía* (Cochabamba: Universidad Católica Boliviana) 2:3, 67–107.

Keiler, Bernhard
n.d. *Instruments and Music of Bolivia.* Recorded in Bolivia by Berhard Keiler. Commentary. 1 LP stereo, Ethnic Folkways Library FM 4012.

Kessel, Juan van
1982 *Danzas y estructuras sociales de los andes.* Cuzco: Centro "Bartolomé de las Casas".

Kusch, Rodolfo
1986 *América profunda.* 3ra.ed. Buenos Aires: Editorial Bonum.

Kutscher, Gerdt
1950 *Eine altindianische Hochkultur.* Berlin: Gebr. Mann.

Lara, Jesús
1980 *La literatura de los Quechuas. Ensayo y antología.* 3rd. corrected ed. La Paz: Librería y Editorial "Juventud".

Lipner, Ronnie & Stu Lipner
n.d. *Songs and Dances of Bolivia.* Compiled and edited by Ronnie and Stu Lipner. Commentary. 1 LP stereo, Ethnic Folkways Records FW 6871.

Llanque Chana, Domingo
1990 *La cultura Aymara. Desestructuración o afirmación de identidad.* Lima: Instituto de Estudios Aymaras, Tarea.

Marzal, Manuel M.
1988 *Estudios sobre religión campesina.* 2da. ed. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, CONCYTEC.

Miranda-Luizaga, Jorge
1985 *Das Sonnentor. Vom Überleben der archaischen Andenkultur.* 1st edition. München: Dianus-Trikont.

Müller, Thomas & Helga Müller
1984 "Cosmovisión y celebraciones del mundo andino a través del ejemplo de la comunidad de Q'ero (Paucartambo)." *Allpanchis* (Cuzco), año XIV, vol. XX, no. 23:161–75.

Ortiz, Alfonso
1969 *The Tewa World. Space, Time, Being, and Becoming in a Pueblo Society.* Chicago and London: The University of Chicago Press.

1977

La destrucción de las religiones andinas (conquista y colonia). M éxico: U niversidad N acional A u tó n o m a d e M éx ico (In stitu to d e In v estig acio n es H istó ricas. S erie d e H is to ria G e n e ra l, N o.

9).

E arls, J o h n & Ire n e S ilv erb latt

1978

“L a realid ad física y social en la cosm ología a n d in a .” In *Actes du XLIIe. Congrès International des Américanistes.* C ongrès d u C entenaire. Paris, 2 -9 S eptem bre, p ublié avec le concours d e la F o n d a tio n S in g er-P o lig n ac, vol. IV. P aris, 2 9 9 -3 2 5 .

F iresto n e , H o m e r I.

1988

Vachamama en la cultura andina. La Paz, C ochabam ba: Los A m igos del L ibro.

G arcilaso d e la V ega, In ca

1976

Comentarios reales de los Incas [1609]. A urelio M iró Q u esad a, ed. 2 vols. V enezuela, s.l.

(Italgráfica). (B iblioteca A y acucho 5 -6).

G o n zales B ravo, A n to n io

1948

“M ú sica y d an z a in d íg en as.” In *La Paz en Su IV Centenario, 1548-1948.* La Paz: E d ició n del C o m ité p r o IV C en ten ario d e la F u n ació n d e La P az, to m o 111:403-23.

G o w , R o salin d & B ern a b é C o n d o ri

1982

***Kay pacha. Tradición oral andina.* Cuzco: C en tro de E studios Rurales A ndinos “B artolom é de las C asas.”**

d ’H a rc o u rt, M arg u erite & R aoul d ’H a rc o u rt

1959

***La musique des Aymarás sur les hauts plateaux holiviens d'aprés les enregistrements sonores de Louis Girault.* Paris: Société des A m éricanistes, M usée de l'H o m m e.**

d ’H a rc o u rt, R aoul & M arg u erite d ’H a rc o u rt

1925

***La musique des Incas et ses survivances.* 2. vols. Paris: P aul G eu th n er.**

H a rris o n , R egina

1989

***Signs, Songs, and Memory in the Andes. Translating Quechua Language and Culture.* 1st. ed.**

A ustin: U n iv ersity o f T ex as Press.

Izko, Jav ie r

1985

“M agia esp acial y religión telú ric a e n el N o rte d e P o to sí, B olivia.” *Yachay. Revista de Cultura, Filosofía y Telogia* (C ochabam ba: U niversidad C atólica Boliviana) 2:3, 6 7 -107.

K eiler, B e rn h a rd

n .d .

Instruments and Music o f Bolivia. R ecorded in Bolivia by B erhard K eiler. C om m entary. 1 LP

stere o , E th n ic Folkw ays L ib rary F M 4012.

Kessel, J u a n van

1982

Danzas y estructuras sociales de los andes. C uzco: C en tro “B artolom é de las C asas”.

K u sch , R o d o lfo

1986

América profunda. 3ra.ed. B uenos Aires: E d ito rial B onum .

K u tsch er, G e r d t

1950

Eine altindianische Hochkultur. Berlin: G eb r. M ann.

L ara, Jesú s

1980

La literatura de los Quechuas. Ensayo y antología. 3 rd . corrected ed. La Paz: L ibrería y E ditorial

“J u v e n tu d ”.

L ip n er, R o n n ie & S tu L ip n e r

n .d .

Songs and Dances o f Bolivia. **C om piled an d ed ited by R onnie an d Stu Lipner. C om m entary. 1**

L P stere o , E th n ic Folkw ays R eco rd s F W 6871.

L la n q u e C h an a , D o m in g o

1990

La cultura Aymara. Desestructuración o afirmación de identidad. **Lima: In stitu to de Estudios A ym arás, T area.**

M arzal, M an u el M.

1988

Estudios sobre religión campesina. **2da. ed. Lima: P ontificia U niversidad C atólica del P erú, C O N C Y T E C .**

M iran d a -L u iza g a, Jo rg e

1985

Das Sonnentor. Vom Überleben der archaischen Andenkultur. **1st edition. M ünchen: D ianus-T rik o n t.**

M üller, T h o m a s & H elg a M ü ller

1984

"C osm o v isió n y ce leb racio n es d el m u n d o a n d in o a través d el ejem p lo d e la c o m u n id ad d e Q 'ero (P a u c a rta m b o)." *Allpanchis* **(C uzco), año X IV , vol. X X , no. 2 3 :1 6 1 -7 5 .**

O rtiz , A lfonso

1969

The Tewa World. Space, Time, Being, and Becoming in a Pueblo Society. **C hicago an d London: T h e U n iv ersity o f C h icag o Press.**

Platt, Tristan
1976 *Espejos y maís. Temas de la estructura simbólica andina.* La Paz: Cuadernos de Investigación CIPCA 10.
Ráez Retamozo, Manuel
1989 *Música tradicional del Valle Colca.* Lima: Archivo de Música Tradicional Andina, Pontifica Universidad Católica del Perú. (Record with commentary).
Randall, Robert
1982 "Qoyllur Rit'i, an Inca Fiesta of the Pleiades: Reflections on Time and Space in the Andean World." *Bulletin de l'Institut Francais d'Études. Boletín del Instituto Frances de Estudios Andinos* (Lima), tomo XI, no.1–2:37–81.
Rocha, José Antonio
1990 *Sociedad agraria y religión. Cambio social e identidad en los Valles de Cochabamba.* La Paz: Hisbol (Yachay. Témas monográficos no.6, Universidad Católica Boliviana, Cochabamba).
Rostworowski de Diez Canseco, María
1988 *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política.* 3ra. ed. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
Sichra, Inge (ed.)
1990 *Poésie quechua en Bolivie.* Geneva: Editions Patiño.
Stevenson, Robert
1968 *Music in Aztec and Inca Territory.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
Thola, E. Valeriano
1992 *Mara Wata. (Calendario).* Editado por Centro de Promoción e Investigación de Teología Andina. La Paz: Producciones CIMA. (Deposito Legal 4-12-482-90).
Urton, Gary
1981 *At the Crossroads of the Earth and the Sky: An Andean Cosmology.* Austin: University of Texas Press.
Valencia Chacon, Américo
1989 *El siku o zampoña. Perspectivas de un legado musical preincáico y sus aplicaciones en el desarrollo de la música peruana. The Altiplano Bipolar Siku: Study and Projection of Peruvian Panpipe Orchestras.* Bi-lingual edition. Lima: Centro de Investicación y Desarrollo de la Música Peruana.
Vargas, Teófilo
1928 *Aires nacionales de Bolivia.* Vol. I. Santiago de Chile: Casa Amarillo (foreword).
Vokral, Edita Vera
1991 *Qoñi-Chiri. La organicación de la cocina y estructuras simbólicas en el Altiplano del Perú.* Quito: Ediciones Abya-Yala, COTESU.

P latt, T rista n

1976

Espejos y maís. Temas de la estructura simbólica andina. La Paz: C u ad ern o s de Investigación C IP C A 10.

R áez R etam o zo , M an u el

1989

Música tradicional del Valle Coica. Lima: A rchivo de M úsica T radicional A ndina, P o n tifica U n iv ersid a d C ató lica d el P erú . (R ecord w ith co m m en tary).

R andall, R o b e rt

1982

"Q o y llu r R it'i, an In ca F iesta o f th e Pleiades: R eflections o n T im e a n d S pace in th e A n d ean W o r ld ." *Bulletin de ITnstitut Trancais d'Études. Boletín del Instituto Frances de Estudios Andinos* (Lim a), to m o X I, n o . 1 -2 :3 7 -8 1 .

R ocha, Jo sé A n to n io

1990

Sociedad agraria y religión. Cambio social e identidad en los Valles de Cochabamba. La Paz: H is b o l (Y achay. T ém as m o n o g ráfico s n o .6, U n iv ersid ad C ató lic a B oliviana, C o ch a b am b a).

R o stw o ro w sk i d e D iez C anseco, M aría

1988

Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política. 3 ra. ed. Lima: In stitu to d e E studios P eru a n o s.

Sichra, In g e (ed.)

1990

Poesie quechua en Bolivie. G eneva: E d itio n s Patiño.

S tevenson, R o b e rt

1968

Music in Aztec and Inca Territory. Berkeley an d Los A ngeles: U niversity o f C alifornia Press.

T h o la, E . V alerian o

1992

Mara Wata. (Calendario). E d itad o p o r C en tro de P ro m o ció n e Investigación de Teología A n d in a. L a P az: P ro d u ccio n es C IM A . (D ep o sito Legal 4-12-482-90).

U rto n , G a ry

1981

A t the Crossroads o f the Earth and the Sky: An Andean Cosmology. A ustin: U niversity o f T exas P ress.

V alencia C h ac o n , A m érico

1989

El siku o zampona. Perspectivas de un legado musical preincaico y sus aplicaciones en el desarrollo de la música peruana. The Altiplano Bipolar Siku: Study and Projection o f Peruvian Panpipe Orchestras. Bi-lingual edition. Lima: C en tro d e Investicación y D esarrollo d e la M úsica P eru an a.

V argas, T eó filo

1928

***Aires nacionales de Bolivia.* Vol. I. Santiago d e Chile: C asa A m arillo (forew ord).**

V o k ral, E d ita V era

1991

***Qoñi-Chiri. La organicación de la cocina y estructuras simbólicas en el Altiplano del Perú.* Q uito: E d icio n e s A bya-Y ala, C O T E S U .**

TARA AND *Q'IWA*—WORLDS OF SOUND AND MEANING

Henry Stobart

1. Introduction: Categories of Sound

One of the most remarkable characteristics of rural music in the Bolivian Andes is the strong association of certain musical instruments, tone colours, genres and tunings with the agricultural cycle and festive calendar. Music should only be played in its appropriate context and, until recently, performance of musical instruments outside their specified season was likely to be punished by community authorities (Buechler 1980:358). In some cases musical sounds are considered to have a direct and concrete effect on climatic conditions, and specific instruments are played to attract, for example, the rain or frost (Stobart [forthc]).

Ethnomusicological studies in other parts of the world have noted correspondences between sound structure in music and social structure (e.g. Feld 1984). Similarly, I shall suggest that specific sounds used in musical performance, by certain peasant farmers in highland Bolivia, both appear to reflect and are perceived to manipulate social and cosmological structures.

In this paper I shall analyse the terms *tara* and *q'iwa* which are used to describe two reciprocal and opposing categories of sound or timbre. I originally encountered these words as the names for paired sizes of *pinkillu* duct flutes, so called due to the contrasting tone qualities associated with each instrument. The terms, or concepts, are also found in many other contexts. I shall suggest that through comparison of their varied semantic images it is possible to gain a deeper understanding of the significance of these categories of sound and their use in musical performance.

Although these concepts appear to apply to a variety of highland regions of the Southern Andes, the majority of my examples will be drawn from fieldwork in a Quechua-speaking community of *ayllu* Macha, Northern Potosí, Bolivia. The terms *tara* and *q'iwa* are also widely used by Aymara speakers from other parts of the region.

As a starting point and a common thread throughout this paper I shall discuss the *pinkillu* duct flute ensembles of Northern Potosí, which are made from wood and perhaps based on the recorder consorts introduced from Spain in the 16th and 17th centuries.

TARA A N D *Q 'IWA*—W O R L D S OF S O U N D

A N D MEANING

H enry S to b a r t

I. Introduction: C a te g o r ie s o f Sound

O ne of the m ost rem arkable characteristics of rural music in the Bolivian Andes is the strong association of certain musical instrum ents, tone colours, genres and tunings w ith the agricultural cycle and festive calendar. Music should only be played in its appropriate context and, until recently, p erfo rm ance of musical instrum ents outside their specified season was likely to be punished by com m unity authorities (Buechler 1980:358). In some cases m u sical sounds are considered to have a direct and concrete effect on climatic conditions, and specific instrum ents are played to attract, for example, the rain or frost (Stobart [forthc]).

Ethnom usicological studies in other parts of the world have noted correspondences betw een sound structure in music and social structure (e.g. Feld 1984). Similarly, I shall suggest that specific sounds used in musical p erfo rmance, by certain peasant farmers in highland Bolivia, both appear to reflect and are perceived to m anipulate social and cosmological structures.

In this paper I shall analyse the terms *tara* and *q 'iwa* which are used to describe two reciprocal and opposing categories of sound or timbre. I originally encountered these words as the names for paired sizes of *p inkillu* duct flutes, so called due to the contrasting tone qualities associated w ith each instrum ent. The terms, or concepts, are also found in many other contexts. I shall suggest that through com parison of their varied semantic images it is possible to gain a deeper understanding of the significance of these categories of sound and their use in musical perform ance.

A lthough these concepts appear to apply to a variety of highland regions of the Southern Andes, the majority of my examples will be draw n from fieldwork in a Quechua-speaking community of *ayllu* Macha, N orthern Potosí, Bolivia. The terms *tara* and *q'iwa* are also widely used by Aymara speakers from other parts of the region.

As a starting point and a com m on thread throughout this paper I shall discuss the *p inkillu* duct flute ensembles of N orthern Potosí, which are m ade from w ood and perhaps based on the recorder consorts introduced from Spain in the 16th and 17th centuries.

2. *Pinkillus*—the Flutes of the Rainy Season

Pinkillus, *flawtas*, *lawutas*, or *tarkas* are some of the more common generic terms for the consorts (or *tropas*) of duct flutes, played by peasant farmers throughout Northern Potosí and in a few other surrounding provinces. They are played exclusively during the rainy season, from shortly before the feast of Todos Santos in November until Carnival in February or March. Their sound is said to attract the rain and to discourage frost and hail, and sometimes in periods of drought they are played all night long until dawn.

As Olivia Harris has also remarked, *pinkillus* are especially associated with the dead, who, as a "collective" presence, are said to help the crops to grow through the rainy season (1982:58). The *sirinus* or sirens, also called *yawlus* or devils, who are associated with musical creation and enchantment, are also said to sound "just like *pinkillus*". *Sirinus* live in certain waterfalls, springs, gullies or large rocks—places which represent the points of communication between the inner earth, or *ukhu pacha* and this world or *kay pacha* (see Martinez 1989:52; Sanchez 1988). At the end of Carnival, when *pinkillus* are dramatically hushed, the dead and devils are said to return back into the earth *(jallp'a ukhuman)*. I was told that if *pinkillus* are heard after this time it would be the "ancestors playing" and anyone who continues to play is likely to grow horns, like a devil.

2.1 The pinkillu tropa *or Consort*

A *pinkillu* consort usually consists of four sizes (but may include up to six) which play together in parallel octaves (Figure 1). For the larger flutes in particular, the melody is divided between paired instruments pitched a fifth apart, using hocket technique (see Musical Example 1). For example, the largest size, the *machu tara,* can only play three different pitches and thus relies on its partner, the *q'iwa,* to supply the remaining notes. The smaller sizes are usually able to perform a wider range of notes, and the *q'iwita*, pitched an octave above the *q'iwa,* can play the complete scale. However even with these smaller sizes, players often choose to leave out certain notes of the melody.

It is only on the final note or *terminación* of the dance songs called *wayñus* that the instruments of the consort all play together on a long pause note, before a new cycle begins. For this note the *tara* instruments play with two fingers, making a buzzing sound that is rich in harmonics called *"tara"*, while the *q'iwa* instruments play with five fingers (or one hole open), which produces a thin sound with few harmonics referred to as *"q'iwa"*.
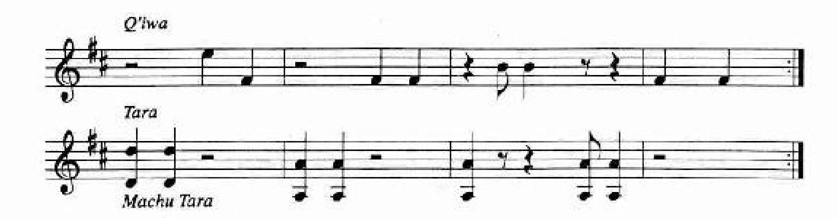
2. *Pinkillus*— th e F lu tes o f th e Rainy S e a so n *Pinkillus, flawtas, lawutas,* or *tarkas* are some of the m ore com m on generic terms for the consorts (or *tropas)* of duct flutes, played by peasant farmers throughout N orthern Potosí and in a few other surrounding provinces. They are played exclusively during the rainy season, from shortly before the feast of Todos Santos in N ovem ber until Carnival in February or March. Their sound is said to attract the rain and to discourage frost and hail, and som etimes in periods of drought they are played all night long until dawn.
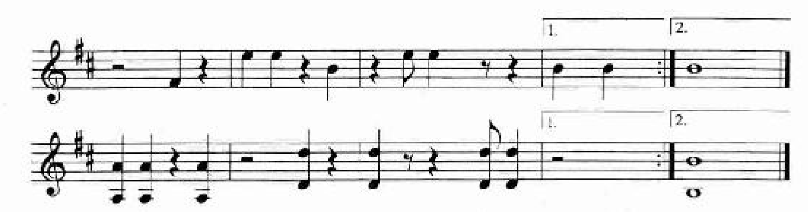
As Olivia H arris has also rem arked, *pinkillus* are especially associated with the dead, who, as a "collective" presence, are said to help the crops to grow through the rainy season (1982:58). The *sirinus* or sirens, also called *yawlus* or devils, who are associated with musical creation and enchantm ent, are also said to sound "just like *pinkillus"*. *Sirinus* live in certain waterfalls, springs, gullies or large rocks— places which represent the points of com m unication betw een the inner earth, or *ukhu pacha* and this world or *kay pacha* (see M artinez 1989:52; Sanchez 1988). At the end of Carnival, w hen *pinkillus* are dramatically hushed, the dead and devils are said to return back into the earth *(jallp'a ukhuman)*. I was told that if *pinkillus* are heard after this time it would be the "ancestors playing" and anyone who continues to play is likely to grow horns, like a devil.

2 *.1 The* pinkillu tropa *or Consort*

A *p inkillu* consort usually consists of four sizes (but may include up to six) which play together in parallel octaves (Figure 1). F or the larger flutes in p a rticular, the melody is divided between paired instrum ents pitched a fifth apart, using hocket technique (see Musical Exam ple 1). For example, the largest size, the *machu tara,* can only play three different pitches and thus relies on its partner, the *q 'iwa,* to supply the remaining notes. The smaller sizes are usually able to perform a wider range of notes, and the *q 'iwita,* pitched an octave above the *q 'iwa,* can play the com plete scale. H ow ever even with these smaller sizes, players often choose to leave out certain notes of the m elody.

It is only on the final note or *terminación* of the dance songs called *wayñus* that the instrum ents of the consort all play together on a long pause note, b e fore a new cycle begins. For this note the *tara* instrum ents play w ith two fingers, making a buzzing sound that is rich in harm onics called *“tara”* , while the *q ’iwa* instrum ents play with five fingers (or one hole open), which p ro duces a thin sound w ith few harm onics referred to as *“q ’iwa”*.





Mus. Ex. 1. Pinkillu wayñu. *Hocket technique between* tara, qiwa *and* machu tara pinkillus. *Recorded at the Fiesta of Candelaria in Pocoata (7.30 am, 3.2.91). Performers from Qullqa Pampa.*

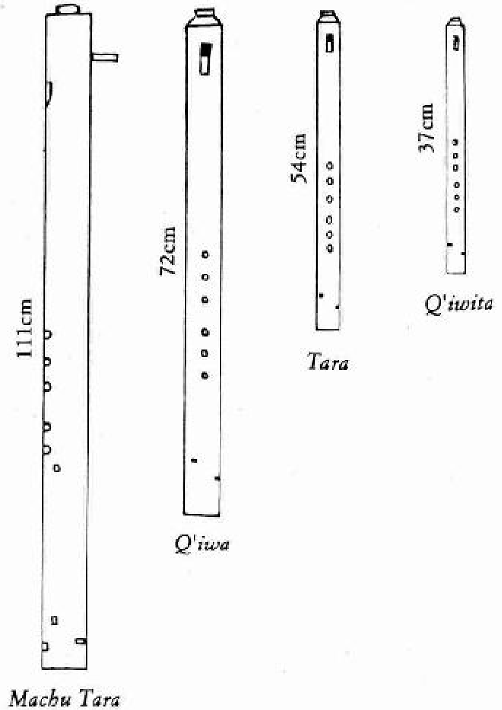


Fig. 1. Pinkillu *consort*

Q'iwa

Tara

- - - .... -

w - > —

— i

i

= ■

= *

-------------id

• T

Machu Tara

i s

«

3

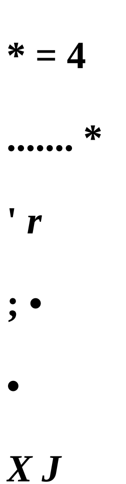
r r

i -

l= r=

-------- 1

1= ----- — \



Mus. Ex. 1. **Pinkillu wayñu.** ***Hocket technique between*** **tara, qiwa** ***and*** **machu tara pinkillus.**

Recorded at the Fiesta o f Candelaria in Pocoata (7.30 am, 3.2.91). Performers from Qullqa Pampa.

Q iw ita

Tara

Q'iwa

Machu Tara

Fig. 1. **Pinkillu** ***consort***

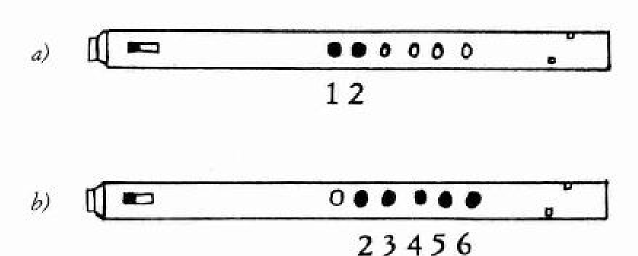


Fig. 2. a) Tara *fingering and b)* q'iwa *fingering*

In other words the terms *tara* and *q'iwa* refer to the way in which each instrument is played rather than to its form of construction or voicing. *Tara* and *q'iwa pinkillus* can only be distinguished from one another by their relative pitch within the context of the other instruments of the consort.

2.2 The Sounds tara *and* q'iwa

The sound *tara* was decribed to me as *"mezclado"* or mixed. More specifically *tara* was said to be "two sounds" or something that sounds with "two mouths"[1]. This contrasts with *q'iwa,* which is described as a clear sound[2] and was specified to be single and without a double[3].

A hoarse voice or hoarse-sounding animal cries and certain other sounds were descibed as *tara*. These included a llama in extreme distress or in heat, the bark of a dog or fox, the bray of a donkey, the croaking of a toad and the sound of running water. Similarly Bertonio gives the entry *Tarcaca cunca* as *voz ronca*, or hoarse voice (1984/1612 I:338).

In contrast, examples of *q'iwa* included bird song and the high pitched whining or bickering sounds of llamas. I was told that anything, when it weeps, is *q'iwa—tukuy imata waqashan*—in particular this refers to animals or young children who constantly weep, the English notion of "crybabies". Although the verb *waqay*, to weep, is used generically to refer to the sound of any musical instrument, in the context of *q'iwa* it is closer to the English sense of the word and specifies weeping from disturbed emotions, such as pain or separation.

2.3 Aesthetics and Performance Practice

Pinkillus are blown extremely strongly and alongside the practice of wetting, the block is frequently adjusted in order to achieve a rich, dense sound and a *tartamuliata*[4] or "stammering" quality. This vibrating sound is caused by strong difference beats which are an aesthetic ideal much sought after by

----- p.--

a)

Ü *=•

• • 0 0 0 0

e

1 2

b)

ft ■=>

0 0 0 9 0 0

a

2 3 4 5 6

Fig. 2. a) Tara *fingering and b)* q'iwa *fingering*

In o ther words the terms *tara* and *q 'iwa* refer to the way in which each instrum ent is played rather than to its form of construction or voicing. *Tara* and *q 'iwa pinkillus* can only be distinguished from one another by their relative pitch w ithin the context of the other instrum ents of the consort.

2.2 *The Sounds* tara *and* q'iwa

The sound *tara* was decribed to me as *"mezclado"* or mixed. M ore specifically *tara* was said to be "two sounds" or something that sounds w ith "two m o u th s"1. This contrasts with *q 'iwa,* which is described as a clear sound2 and was specified to be single and w ithout a double'.

A hoarse voice or hoarse-sounding animal cries and certain other sounds were descibed as *tara.* These included a llama in extrem e distress or in heat, the bark of a dog or fox, the bray of a donkey, the croaking of a toad and the sound of running water. Similarly Bertonio gives the entry *Tarcaca cunca* as *voz ronca*, or hoarse voice (1984/1612 1:338).

In contrast, examples of *q 'iwa* included bird song and the high pitched whining or bickering sounds of llamas. I was told that anything, w hen it weeps, is *q 'iwa— tukuy imata waqashan—* in particular this refers to animals or young children who constantly weep, the English notion of "crybabies".

A lthough the verb *waqay*, to weep, is used generically to refer to the sound of any musical instrum ent, in the context of *q 'iwa* it is closer to the English sense of the w ord and specifies weeping from disturbed emotions, such as pain or separation.

2 3 Aesthetics and Performance Practice

***Pinkillus* are blown extremely strongly and alongside the practice of w etting, the block is frequendy adjusted in order to achieve a rich, dense sound and a *tartamuliata'* or "stam m ering" quality. This vibrating sound is caused by strong difference beats which are an aesthetic ideal m uch sought after by**

the players. *Tara* thus encompasses both notions of space, as breadth of sound, and time, as in the discontinuous stuttering quality of the *tartamuliata*.

The preference for a "dense" tone quality that is rich in harmonics is found in *pinkillu* performance in other parts of the Andes. I discovered it particularly important to the south of Potosí where it is also called *tara*. Similarly, for the Aymaras of Conima, Southern Peru, Thomas Turino describes how certain players within an ensemble play slightly sharp or flat of the mean pitch series in order to produce a rich abundance of overtones and combination tones—which he refers to as "dense unison" (1989:12).

In the context of the *pinkillu* consort the *q'iwa* sound of an instrument was not specifically judged as a "bad sound", it was just inferior to *tara*. However a poor *charango* that will not play in tune or any other instrument that will not tune with the others is referred to as *q'iwa*. This is most definitely a negative aesthetic but it does not necessarily mean that the instrument in question cannot sound good in another context. For example in the instrument-making village of Walata Grande (Prov. Omasuyos, Dept. La Paz), when discussing the possibility of playing my recorder together with a consort of *tarkas,* I was told that my recorder would either be *"igualado"*, in tune, or else *"q'iwa"*, out of tune with the other instruments.

TARA	Q'IWA
Double Sound	Single Sound
Dense/Mixed Sound	Clear/Pure Sound
Broad/Fat Sound	Thin Sound
Energized/Vibrant Sound	Weak Sound
Discontinuous	Continuous
Positive Aesthetic	Negative Aesthetic
(In Tune?)	Out of Tune
Hoarse Voice	Weeping

Table 1. Aural associations of tara *and* q'iwa

By looking beyond the specifically aural context, we are able to discover more about the semantic fields of these two words and their broader meanings.

3. *Tara* and *q'iwa* in Other Contexts

(a) Number

I came across *tara* in reference to things which have an aspect of being two or double in some way on many occasions. Typical examples were the broad central section or cradle of a sling (Figure 3), woven with a central slit to facilitate the placing of a stone missile (also see Zorn 1980:8), and the paired

the players. *Tara* thus encompasses both notions of space, as breadth of sound, and time, as in the discontinuous stuttering quality of the *tartamuliata.*

The preference for a "dense" tone quality that is rich in harm onics is found in *p inkillu* perform ance in other parts of the Andes. I discovered it particularly im portant to the south of Potosí where it is also called *tara.* Similarly, for the Aymaras of Conima, Southern Peru, Thom as T urino describes how certain players w ithin an ensemble play slightly sharp or flat of the mean pitch series in order to produce a rich abundance of overtones and com bination tones— which he refers to as "dense unison" (1989:12).

In the context of the *pinkillu* consort the *q'iwa* sound of an instrum ent was not specifically judged as a "bad sou n d ", it was just inferior to *tara.*

H ow ever a poor *charango* that will not play in tune or any other instrum ent that will not tune w ith the others is referred to as *q'iwa.* This is m ost definitely a negative aesthetic b u t it does not necessarily mean that the instrum ent in question cannot sound good in another context. For exam ple in the instrum ent-m aking village of W alata G rande (Prov. Omasuyos, D ept. La Paz), w hen discussing the possibility of playing my recorder together w ith a consort of *tarkas,* I was told that my recorder would either be *"igualado"* , in tune, or else *"q 'iw a"*, out of tune with the other instruments.

TARA

Q 'IW A

Double Sound

Single Sound

Dense/M ixed Sound

Clear/Pure Sound

Broad/Fat Sound

Thin Sound

Energized/Vibrant Sound

Weak Sound

Discontinuous

Continuous

Positive Aesthetic

Negative Aesthetic

(In Tune?)

O ut of Tune

Hoarse Voice

Weeping

***Table 1. Aural associations o f* tara *and* q ’iwa**

By looking beyond the specifically aural context, we are able to discover m ore about the semantic fields of these two w ords and their broader meanings.

3. *T ara* and *q ’iw a* in O th e r C o n te x ts (a) N um ber

I came across *tara* in reference to things which have an aspect of being two or double in some way on many occasions. Typical examples were the broad central section or cradle of a sling (Figure 3), woven w ith a central slit to facilitate the placing of a stone missile (also see Zorn 1980:8), and the paired

ear flaps of a *ch'ullu* (knitted hat), but the most common was a double potato, which significantly was also often called a *tarka* (Figure 4). My host explained that *tara* was *parenintin*, which means "always paired", and that even multiples of two, such as the numbers four and eight were also *tara*. Similar explanations were given to me in Aymara speaking areas, including Department La Paz.

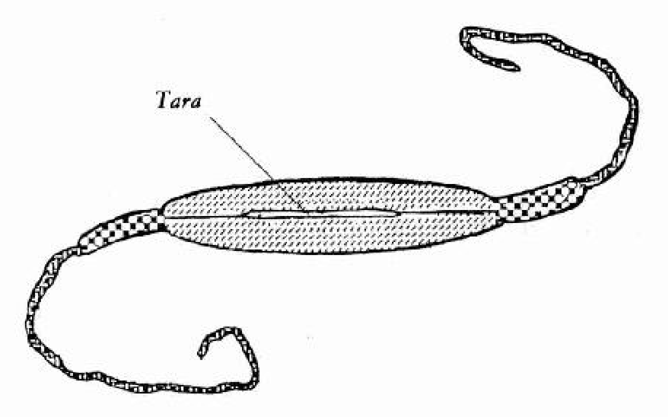


Fig. 3. A Sling (warak'a)

Q'iwa, on the other hand, was always said to be *ch'ulla*, meaning "single" or "alone", a concept which refers to objects that belong in pairs but have become lost or separated from their partner—for example, a single eye or shoe[5]. Sometimes when explaining this term, people would relate it to the the sadness of being alone or to death. Libations for the dead are drunk from a single cup but for all other ritual drinking in the Macha region paired cups are used. The dead are *ch'ulla*, I was told, because they die singly. But once they reach *alma llajta*, the world of the dead, they live as we do, in couples or families and are no longer *ch'ulla* or sad. Weeping, sadness and loneliness pervade this aspect of *q'iwa* reflecting the lonely and troubled journey between the world of the living and that of the ancestors.

I was assured that the dual notion of *tara* is not the same as *yanantin*, or the concept of a mirror image referred to by Tristan Platt (1986:228). The hocketing between the paired *tara* and *q'iwa* instruments was however classed as *yanantin*. But more relevant is the opposition *allqa* and *suwamari* mentioned by Veronica Cereceda (1990), in her fascinating analysis of the plastic language of colour. This has much in common with opposition *tara* and *q'iwa* and the dual, opposed and discontinuous colours of *allqa* as a positive value contrast with the single, continuous and negative associations of *suwamari*.

ear flaps of a *ch'ullu* (knitted hat), b u t the m ost com m on was a double p o ta to, w hich significantly was also often called a *tarka* (Figure 4). My host ex plained th at *tara* was *parenintin,* which means "always paired ", and that even multiples of two, such as the num bers four and eight were also *tara.* Similar explanations were given to me in Aymara speaking areas, including D ep artm ent La Paz.

Tara

***Fig. 3. A Sling* (warak'a)**

***ÇTiwa,* on the other hand, was always said to be *ch'ulla,* m eaning "single"**

or "alone", a concept which refers to objects that belong in pairs b u t have becom e lost or separated from their partner— for example, a single eye or shoe5. Sometimes w hen explaining this term, people would relate it to the the sadness of being alone or to death. Libations for the dead are drunk from a single cup b u t for all other ritual drinking in the M acha region paired cups are used. The dead are *ch'ulla,* I was told, because they die singly. But once they reach *alma llajta,* the world of the dead, they live as we do, in couples or families and are no longer *ch'ulla* or sad. W eeping, sadness and loneliness pervade this aspect of *q'iwa* reflecting the lonely and troubled journey b e tween the w orld o f the living and that of the ancestors.

I was assured that the dual notion of *tara* is not the same as *yanantin,* or the concept o f a m irror image referred to by Tristan Platt (1986:228). The hocketing betw een the paired *tara* and *q 'iwa* instrum ents was however classed as *yanantin.* But m ore relevant is the opposition *allqa* and *suwamari* m entioned by Veronica Cereceda (1990), in her fascinating analysis of the plastic language o f colour. This has m uch in com m on w ith opposition *tara* and *q 'iwa* and the dual, opposed and discontinuous colours of *allqa* as a positive value contrast with the single, continuous and negative associations of *suwamari.*

SOUND	COLOUR
Tara	Allqa
double positive aesthetic discontinuous	double positive aesthetic discontinuous
Q'iwa	Suwamari
single negative aesthetic continuous	single negative aesthetic continuous

Table 2.

Whilst the similarities between these oppositions from the aural and visual worlds are striking, it is important to note that in practice no connection is made between them. On every occasion that I attempted to associate the two, people were quick to point out that they belonged to different categories.

(b) Vibrancy and Production

Often when talking about the sound *tara,* the vibrant quality of the "r" would be emphasized by making an "arrr" sound with rolled "r's". Similarly, Bertonio gives us the verbs *tarrrtatha* and *tarrthapatha*, with triple "r's" to refer to the sound of an object being thrown or two rocks smashing together[6]. These verbs clearly refer to the onomatopoeic sound of objects vibrating on impact, and Hornberger as well (1983) gives the Quechua verb *tarantachay* "to tremble", for example from fright. This echoes the vibrant, buzzing sound of *pinkillu tara*.

In contrast to the multiple vibrations of *tara* and its associations with multiplicity, the ejective "q'i-" in *q'iwa* brings about a shortening of the vowel sound. As Bruce Mannheim points out, the ejective concentrates the energy discharge into a reduced interval of time (1991:193). Mannheim goes on to establish a series of semantic categories or associative sets based of this form of sound imagery. For Quechua words with an ejective he notes that the semantic core of the set is smallness, narrowness or thinness (1991:195).

Appropriately in this linguistic context, perhaps the most common uses of the word *q'iwa* is to refer to a person, animal or object that is unproductive or gives very little. A castrated llama, a white potato plant without chlorophyll or a homosexual are all unable to reproduce and are termed *q'iwa,* as is a person who is mean or ungenerous. If you fail to offer food or to buy drinks or constantly press for bargains you are likely to be accused of being *q'iwa*. In short, *tara* is productive and *q'iwa* unproductive.

SOUND

COLOUR

Tara

Allqa

double

double

positive aesthetic

positive aesthetic

discontinuous

discontinuous

O ’iwa

Suwamari

single

single

negative aesthetic

negative aesthetic

continuous

continuous

Table 2.

W hilst the similarities between these oppositions from the aural and visual worlds are striking, it is im portant to note that in practice no connection is m ade betw een them. O n every occasion that I attem pted to associate the two, people were quick to point out that they belonged to different categories.

(b) Vibrancy and Production

O ften w hen talking about the sound *tara,* the vibrant quality o f the “r ”

w ould be emphasized by making an “a rrr” sound with rolled “r ’s ”. Similarly, B ertonio gives us the verbs *tarrrtatha* and *tarrthapatha,* w ith triple “r ’s” to refer to the sound of an object being throw n or two rocks smashing together[6].

These verbs clearly refer to the onom atopoeic sound of objects vibrating on im pact, and H ornberger as well (1983) gives the Q uechua verb *tarantachay*

“to trem ble”, for exam ple from fright. This echoes the vibrant, buzzing sound o f *pinkillu tara.*

In contrast to the m ultiple vibrations of *tara* and its associations w ith m ultiplicity, the ejective “q ’i-” in *q ’iwa* brings about a shortening of the vowel sound. As Bruce M annheim points out, the ejective concentrates the energy discharge into a reduced interval of time (1991:193). M annheim goes on to establish a series of semantic categories or associative sets based of this form of sound imagery. For Q uechua words w ith an ejective he notes that the sem antic core of the set is smallness, narrowness or thinness (1991:195).

A ppropriately in this linguistic context, perhaps the most com m on uses of the w ord *q ’iwa* is to refer to a person, animal or object that is unproductive or gives very little. A castrated llama, a white potato plant w ithout chlorophyll or a hom osexual are all unable to reproduce and are term ed *q ’iwa,* as is a person who is mean or ungenerous. If you fail to offer food or to buy drinks or constantly press for bargains you are likely to be accused of being *q ’iwa.* In short, *tara* is productive and *q ’iwa* unproductive.

(c) Density

There are many references to *tara* as wide or *ancho*, but we also find that the word *tar*, without the final "a", is used by both Lara and Lira in their Quechua dictionaries to refer to excessive tightness or density in the former, and extreme congestion, in a textile for example, in the latter[7]. Besides acting as a good description of the *tara* tone quality, this information suggests that the root of the verb is "tar" without the final "a" and that we should not limit ourselves to verb stems that include this final "a". Furthermore, apocopation, by which the final vowel of a stem is dropped before the addition of a suffix, is a common feature of Aymara grammar.

(d) Energy

The Quechua dictionary glosses for the root *tar-* as congestion or tightness find echoes in the notion of stretching in Aymara. Bertonio translates *tartatha* as to stretch out a skin with ropes (II:338), which immediately suggests a drumskin, tensed and vibrant. In the same entry Bertonio includes its opposite: *Ecaptatha. Su contrario, Afloxarse* [loosen] (II:338). Significantly, the Spanish word *flojo* was one of the most common translations of *q'iwa*, meaning "loose, lax or slack". The low energy of *q'iwa* thus contrasts with the vibrant and energized associations of *tara*.

(e) Balance/Tuning

Following this idea of tightness and stretching, Bertonio translates *tarakhtaatha* as to tie a load on firmly (II:338). Here, he clearly refers to the loading of animals, and most especially llamas. As I discovered on the annual journey to the valleys with llamas to collect maize, loading llamas is a job which demands both considerable skill and strength. The load must be perfectly balanced and tied very firmly. If the rope is not tight the bundle quickly loses balance and falls to one side; in resignation or annoyance a llama herder will refer to an overbalanced load as *q'iwasqa*. It is doubly *q'iwa*; both the ropes are loose and the load out of balance.

Significantly, Bertonio also uses the word *tartaatha* in reference to tuning the strings of a guitar: *Quitara tartaatha: tirar las cuerdas de la guitarra* (II:338). Here, as in loading a llama, he is not merely referring to the action of tightening the strings but also to that of bringing the instrument into tune. One of the musical terms used in the countryside to express tuning string instruments today is the Spanish verb *igualar (iwalar)*. This word implies the action of bringing things into balance, as in retying the load on a llama's back. Similarly, as I mentioned earlier, an instrument that will not play in tune or constantly slips out of tune is referred to as *q'iwa*.

(c) Density

T here are many references to *tara* as wide or *ancho,* b u t we also find that the w ord *tar,* w ithout the final “a”, is used by bo th Lara and Lira in their Q uechua dictionaries to refer to excessive tightness or density in the former, and extrem e congestion, in a textile for example, in the latter7. Besides acting as a good description of the *tara* tone quality, this inform ation suggests that the root of the verb is “ta r” w ithout the final “a” and that we should n o t limit ourselves to verb stems that include this final “a”. Furtherm ore, apocopation, by w hich the final vowel of a stem is d ro p p ed before the addition of a suffix, is a com m on feature of Aymara grammar.

(d) Energy

T he Q uechua dictionary glosses for the root *tar-* as congestion or tightness find echoes in the notion of stretching in Aymara. Bertonio translates *tartatha* as to stretch out a skin with ropes (11:338), which immediately suggests a drum skin, tensed and vibrant. In the same entry Bertonio includes its o p p o site: *Ecaptatha. Su contrario, Afloxarse* [loosen] (11:338). Significantly, the Spanish w ord *flojo* was one of the m ost com m on translations of *q ’iwa,* m eaning “loose, lax or slack”. The low energy of *q ’iwa* thus contrasts w ith the vib rant and energized associations of *tara.*

(e) Balance/Tuning

Following this idea of tightness and stretching, Bertonio translates *tarakhtaatha* as to tie a load on firmly (11:338). H ere, he clearly refers to the loading of animals, and most especially llamas. As I discovered on the annual journey to the valleys with llamas to collect maize, loading llamas is a job which dem ands both considerable skill and strength. The load m ust be p e rfectly balanced and tied very firmly. If the rope is not tight the bundle quickly loses balance and falls to one side; in resignation or annoyance a llama herder will refer to an overbalanced load as *q ’iwasqa.* It is doubly *q ’iwa* b o th the ropes are loose and the load out of balance.

Significantly, Bertonio also uses the word *tartaatha* in reference to tuning the strings of a guitar: *Quitara tartaatha: tirar las cuerdas de la guitarra* (11:338). Here, as in loading a llama, he is not merely referring to the action of tightening the strings but also to that of bringing the instrument into tune.

One of the musical terms used in the countryside to express tuning string instruments today is the Spanish verb *igualar (iwalar)*. This word implies the action of bringing things into balance, as in retying the load on a llama's back. Similarly, as I mentioned earlier, an instrument that will not play in tune or constantly slips out of tune is referred to as *q'iwa.*

We now note a direct correlation between the use of energy or force as *tara* and the maintenance of balance or equilibrium. This is contrasted by *q'iwa,* which is characterized by low energy, imbalance and disequilibrium.

(f) Equilibrium

Tara often suggests the image of an object in the process of binary division where the two halves remain connected, as in the case of a double potato (Figure 4a). This is again reflected in the use of *tarka yurus* in the Macha region and several other parts of the Andes. These are paired earthenware ritual drinking vessels, where the two halves are connected by a tube enabling the liquid to pass freely between each side (Figure 4b). The connecting tube ensures that when drinking takes place from one of the two mouths equilibrium between the paired vessels is restored. I am grateful to William Sillar for introducing me to these vessels.

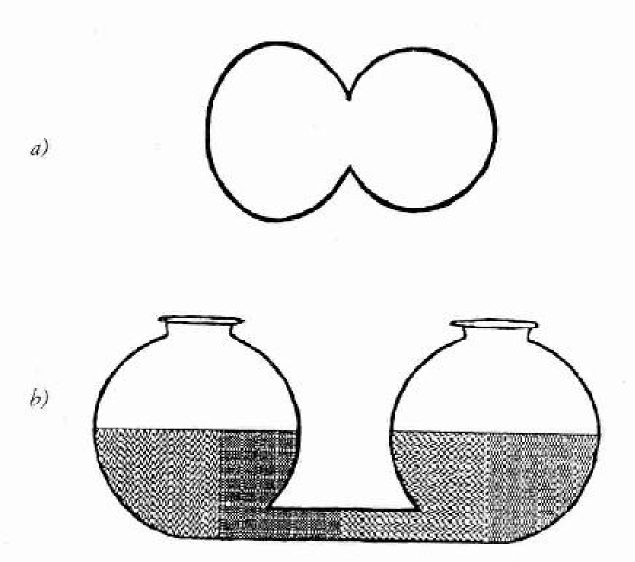


Fig. 4. a) "Tara papa" or "tarka papa" (double potato). Ayllu Macha, Northern Potosí, Bolivia.—b) "Tarka yuru". Ayllu Macha, Northern Potosí, Bolivia (pers. comm. William Sillar)

In contrast the word *q'iwa* is often used to describe uneven objects or shapes. My host referred to the uneven lengthed tuning pegs of a *charango* as *q'iwa* and Bertonio (1984/1612) gives *qhehua hanko* for a person who is lame with one leg shorter than the other or who limps due to illness[8]. Similarly a field of uneven shape, where one end is longer than the other, is termed

W e now note a direct correlation between the use of energy or force as *tara* and the m aintenance of balance or equilibrium. This is contrasted by *q 'iwa,* w hich is characterized by low energy, imbalance and disequilibrium.

(f) Equilibrium

***Tara* often suggests the image of an object in the process of binary division w here the two halves remain connected, as in the case of a double potato (Figure 4a). This is again reflected in the use of *tarka yurus* in the M acha region and several other parts of the Andes. These are paired earthenw are ritual drinking vessels, where the two halves are connected by a tube enabling the liquid to pass freely between each side (Figure 4b). The connecting tube ensures that when drinking takes place from one of the two m ouths equilibrium betw een the paired vessels is restored. I am grateful to William Sillar for introducing me to these vessels.**

Fig. 4. a) "Tara papa" or "tarka papa" (double potato). Ayllu Macha, Northern Potosí, Bolivia. — b) "Tarka yuru". Ayllu Macha, Northern Potosí, Bolivia (pers. comm. William Sillar)

In contrast the w ord *q 'iwa* is often used to describe uneven objects or shapes. My host referred to the uneven lengthed tuning pegs of a *charango* as *q iw a* and Bertonio (1984/1612) gives *qhehua hanko* for a person w ho is lame w ith one leg shorter than the other or who limps due to illness8. Similarly a field of uneven shape, where one end is longer than the other, is term ed

q'iwa. Such fields are unpopular as they present considerable difficulties when it comes to ploughing with oxen.

(g) Culture

Following its associations with duality and balance, it is tempting to assume that *tara* is perceived as purely a cultural value. This would imply that the relationship *tara/q'iwa* for sound is analogous to the opposition *allqa/suwamari* for colour that has been demonstrated by Veronica Cereceda (1990) as "cultural/non-cultural". However, although *tara* is unquestionably involved in the maintenance and construction of cultural equilibrium, its associations are sometimes also linked with the negation of cultural values. For example Bertonio (1984/1612) refers to *tarcaca tarma* as a person who is disobedient, hard or obstinate (II:338) and *tarcaca cunca*, a hoarse voice (II:338), implies a voice that is out of control. This is echoed by the modern derogatory term *t'ara*, which I was told, with this addition of an ejective, is used to refer to a coarse, harsh or ignorant person. Furthermore, this contrasts with *q'iwa,* which was commonly translated as "coward", "crybaby" or someone who does not want to fight.

(h) Sexuality and Gender Mediation

In the context of the *pinkillu* consort, the paired terms *tara* and *q'iwa* are said to be a couple, or *qhariwarmi* (man and woman). But when I asked which was male and which female the ambivalent responses quickly made me realize that the question was inappropriate[9]. It would appear that the gender opposition between *tara* and *q'iwa* does not concern male versus female, but rather the degree of gender or sexuality. In this context *tara* seems to refer to heightened sexuality: the dynamism, vibrancy and uncontrollability of the sexual urge, which may be masculine or feminine[10].

Perception of sexuality is linked to the countless daily tasks, rituals and social practices that are differentiated according to gender, whereby men and women are perceived both as complementary and as polar opposites. This notion of male space contrasting to female space reminds us of the image of the *tarka yuru* above (Figure 4), where *tara* implies the balancing of paired elements. In practical terms society is viewed to be at its most productive and harmonious when men and women both accomplish their respective, but differentiated, roles equally and individually.

The balanced opposition and separation of the sexes, although culturally productive, as demonstrated by the many associations of *tara* above, is perhaps perceived to be uncreative in terms of sexual reproduction and regeneration. Accordingly, excess sexuality is perceived to be uncreative. As Denise Arnold writes that if a woman has too much wet, female substance as warm blood or contact with the female-gender earth, her womb will rot. But if a

q 'iwa. Such fields are unpopular as they present considerable difficulties when it comes to ploughing with oxen.

(g) C ulture

Following its associations with duality and balance, it is tem pting to assume that *tara* is perceived as purely a cultural value. This would imply that the relationship *tara/q'iwa* for sound is analogous to the opposition *allqa/suivamari* for colour that has been dem onstrated by Veronica Cereceda (1990) as "cultural/non-cultural". However, although *tara* is unquestionably involved in the m aintenance and construction of cultural equilibrium, its associations are sometimes also linked with the negation of cultural values. For exam ple Bertonio (1984/1612) refers to *tarcaca tarma* as a person who is disobedient, hard or obstinate (11:338) and *tarcaca cunca*, a hoarse voice (11:338), implies a voice that is out of control. This is echoed by the m odern derogatory term *t 'ara*, which I was told, w ith this addition of an ejective, is used to refer to a coarse, harsh or ignorant person. Furtherm ore, this contrasts w ith *q 'iwa*, which was commonly translated as "cow ard", "crybaby" or som eone who does not want to fight.

(h) Sexuality and G ender M ediation

In the context of the *pinkillu* consort, the paired terms *tara* and *q 'iwa* are said to be a couple, or *qhariwarmi* (man and woman). But w hen I asked which was male and which female the ambivalent responses quickly m ade me realize that the question was inappropriate[9]. It would appear that the gender opposition betw een *tara* and *q 'iwa* does not concern male versus female, but rather the degree of gender or sexuality. In this context *tara* seems to refer to heightened sexuality: the dynamism, vibrancy and uncontrollability of the sexual urge, which may be masculine or feminine[10].

Perception of sexuality is linked to the countless daily tasks, rituals and social practices that are differentiated according to gender, whereby m en and wom en are perceived both as complem entary and as polar opposites. This notion of male space contrasting to female space reminds us of the

image of the *tarka yuru* above (Figure 4), where *tara* implies the balancing of paired elements. In practical terms society is viewed to be at its m ost productive and harm onious w hen men and wom en both accomplish their respective, b u t differentiated, roles equally and individually.

The balanced opposition and separation of the sexes, although culturally productive, as dem onstrated by the many associations of *tara* above, is p e rhaps perceived to be uncreative in terms of sexual reproduction and regeneration. Accordingly, excess sexuality is perceived to be uncreative. As Denise A rnold writes that if a woman has too m uch wet, female substance as warm blood or contact with the female-gender earth, her w om b will rot. But if a

man has excess male substance, his hollow, dry penis will blow empty breath and his semen will be said to be frozen (1988:126)[11]. These images reflect the most radical position in the polar opposition between the sexes, where contact between them is impossible and gendered substances are unable to mix and generate new life.

Whilst in the towns *q'iwa* is commonly translated as *maricón* or homosexual, in the countryside it is used in a less specific way to refer to a variety of aspects of gender mediation. A man with a high-pitched voice is *q'iwa* as is a woman who speaks in a low-pitched voice or acts like a man. Similarly the term is used to refer to men when they dress up in women's clothes for certain rituals. But more specifically, on several occasions I have been told that *q'iwa* is *khuskan qhari, khuskan warmi* or "half-man, half-woman". As such, *q'iwa* represents the conjunction of male and female, where the opposing sexes mix together equally. Summary:

TARA	Q'IWA
vibrant/energized	loose/low energy
positive aesthetic	negative aesthetic
broad sound	thin sound
(rich in harmonics)	(few harmonics)
hoarse sound	weeping/crying
in tune (balanced)	out of tune (out of balance)
discontinuous	continuous
stretched/taut	slack/lax
broad/productive	mean/non-productive
equilibrium/even	disequilibrium/uneven
dual (joined/paired)	single (separate/without partner)
highly gendered	mediated gender
arrogant/harsh/obstinate	cowardly/non-aggressive

Table 3.

4. Conclusions

These various images of *tara* and *q'iwa* paint a complex semantic canvas, the full implications of which are well beyond the scope of this short paper. To sum up, I shall limit myself to a few points specifically relevant to music and cosmology.

The associations of *tara* would seem to represent the sometimes violent exertion necessary for the maintenance of equilibrium and harmonious human existence, through the definition and balancing of opposed and complimentary concepts, such as:

male/female
living/dead
upper world/lower world
sound/silence, etc.

m an has excess male substance, his hollow, dry penis will blow em pty breath and his semen will be said to be frozen (1988:126)". These images reflect the m ost radical position in the polar opposition between the sexes, w here contact betw een them is impossible and gendered substances are unable to mix and generate new life.

W hilst in the towns *q 'iwa* is commonly translated as *maricón* or hom osexual, in the countryside it is used in a less specific way to refer to a variety of aspects of gender mediation. A man with a high-pitched voice is *q 'iwa* as is a wom an who speaks in a low-pitched voice or acts like a man. Similarly the term is used to refer to men when they dress up in w om en's clothes for certain rituals. But m ore specifically, on several occasions I have been told that *q 'iwa* is *khuskan qhari, khuskan warmi* or "half-man, half-wom an". As such, *q 'iwa* represents the conjunction of male and female, where the opposing sexes mix together equally. Summary:

TARA

O 'lWA

vibrant/energized

loose/low energy

positive aesthetic

negative aesthetic

broad sound

thin sound

(rich in harmonics)

(few harmonics)

hoarse sound

weeping/crying

in tune (balanced)

out of tune (out of balance)

discontinuous

continuous

stretched/taut

slack/lax

broad/productive

mean/non-productive

equilibrium/even

disequilibrium/uneven

dual (joined/paired)

single (separate/without partner)

highly gendered

mediated gender

arrogant/harsh/obstinate

cowardly/non-aggressive

Table 3.

4. C on clu sion s

These various images of *tara* and *q 'iwa* paint a complex semantic canvas,

the full implications of which are well beyond the scope of this short paper.

To sum up, I shall limit myself to a few points specifically relevant to music and cosmology.

The associations of *tara* would seem to represent the sometimes violent exertion necessary for the m aintenance of equilibrium and harm onious h u man existence, through the definition and balancing of opposed and com plim entary concepts, such as: male/female

living/dead

upper w orld/low er world

sound/silence, etc.

In contrast *q'iwa* occupies a marginal or mediatory position between such opposed concepts, which, whilst permitting contact and the exchange of energies to occur between them, at the same time represents the creation of imbalance and disruption of binary order.

Thus, for example, the *q'iwa* sound is thin, lacking in energy and perceived as a negative aesthetic. It lies midway between silence and the dense, dynamic sound of *tara*. As weeping, the thin continuous sound of *q'iwa* is associated with the margins between life and death, such as the crying of young children and women's wailing for the dead. Both young children and the dying are, like *q'iwa*, weak and unproductive to society but are linked with regeneration. It is healthy, strong and sexually active adults, grown to their full stature, who, in the same way as *tara*, are most dynamic and potentially productive. But, like the obstinacy and uncontrollability associated with adolescents in our own society, this very strength, if mishandled, is potentially destructive.

silence	*q'iwa* sound	*tara* sound
silence	weeping	hoarse voice
dead	newborn/dying	strong/sexually active

I was told that the world of the dead, as the inversion of our own, is permanently green, and that the souls who live there constantly sing and dance the *wayñu* dance-songs of the rainy season, but they never perform the dry season genres[12]. By extension we may perhaps assume that if contact between these worlds did not take place, the world of humans would be permanently dry. It is therefore essential that transference of substances occurs between the worlds of the living and dead in order to bring liquidity to the world of the living and generate new life.

Central in this process of exchange seem to be the lonely souls from recent deaths, on route to *alma llajta* (the world of the dead) and the *sirinus* who, like other *yawlus* (devils), live in the marginal regions between the inner earth and the world of humans. Significantly, I was told that all *sirinus* are *q'iwa* which, besides implying that they are half-man, half-woman, suggests a mediatory position as half-human, half- non-human. On many occasions I have been told that *sirinus* may appear as humans or transform into a variety of different creatures. In other parts of the Southern Andes *sirinus* or *sirenas* are especially associated with the image of a mermaid: half-woman, half-fish (Turino 1983, Giesbert 1980).

It is from the *sirinus* that the new tunes necessary to bring about regeneration each year are collected and whose enchanting music breaks down the barriers between men and women[13] and between the worlds of the living and dead, drawing them creatively together. These marginal beings and the sound "*q'iwa*" seem to represent the fertile conjunction or engendering of male and female, living and dead, dry wind and still water, etc., bringing rain and new life to the world of the living. In order to acculturate and socialise this new life, and to stop or control the rain, the vibrant and duplicating en-

In contrast *q 'iwa* occupies a marginal or m ediatory position betw een such opposed concepts, which, whilst perm itting contact and the exchange of e n ergies to occur betw een them, at the same time represents the creation of im balance and disruption of binary order.

Thus, for example, the *q 'iwa* sound is thin, lacking in energy and perceived as a negative aesthetic. It lies midway betw een silence and the dense, dynam ic sound o f *tara.* As weeping, the thin continuous sound of *q 'iwa* is associated w ith the margins betw een life and death, such as the crying of young children and w om en's wailing for the dead. Both young children and the dying are, like *q 'iwa,* weak and unproductive to society b u t are linked w ith regeneration. It is healthy, strong and sexually active adults, grown to their full stature, who, in the same way as *tara,* are most dynamic and potentially p ro d u c tive. But, like the obstinacy and uncontrollability associated with adolescents in our own society, this very strength, if mishandled, is potentially destructive.

silence

q'iwa sound

tara sound

silence

weeping

hoarse voice

dead

new born/dying

strong/sexually active

I was told that the world o f the dead, as the inversion o f ou r own, is p e rm anently green, and that the souls who live there constantly sing and dance the *wayñu* dance-songs of the rainy season, b u t they never perform the dry season genres12. By extension we may perhaps assume that if contact between these w orlds did not take place, the world of hum ans w ould be perm anently dry. It is therefore essential that transference of substances occurs betw een the w orlds of the living and dead in order to bring liquidity to the world of the living and generate new life.

C entral in this process of exchange seem to be the lonely souls from recent deaths, on route to *alma llajta* (the world of the dead) and the *sirinus* who, like other *yawlus* (devils), live in the marginal regions between the inner earth and the w orld of hum ans. Significantly, I was told that all *sirinus* are *q'iwa* which, besides implying that they are half-man, half-woman, suggests a m ediatory position as half-human, half- non-hum an. O n many occasions I have been told that *sirinus* may appear as hum ans or transform into a variety of different creatures. In other parts of the Southern Andes *sirinus* or *sirenas* are especially associated with the image of a mermaid: half-woman, half-fish (Turino 1983, G iesbert 1980).

It is from the *sirinus* that the new tunes necessary to bring about regeneration each year are collected and whose enchanting music breaks down the barriers between men and w om en13 and betw een the worlds of the living and dead, drawing them creatively together. These marginal beings and the sound "*q 'iwa*" seem to represent the fertile conjunction or engendering of male and female, living and dead, dry wind and still water, etc., bringing rain and new life to the w orld of the living. In order to acculturate and socialise this new life, and to stop or control the rain, the vibrant and duplicating en

ergy of *tara* appears to be necessary, serving to control the flow of creative substance and restore equilibrium.

When the peasant farmers of Northern Potosí alternate the *tara* and *q'iwa* sounds of their *pinkillus,* many of them do so with the strong belief that their music has the ability to influence climatic conditions. Players did not specify that *q'iwa* attracts the rain or that *tara* controls or halts it[14], but a distinction of this type is made between two types of duct flute played during the rainy season in several regions of Department La Paz. The thin, high-pitched sound of cane *pinkillus*, matching our description of *q'iwa*, is played specifically to call the rain. In contrast, the dense, buzzing sound of wooden duct flutes called *tarkas*[15], is used to attract dry spells, when the rain becomes too heavy, and at Carnival to halt the rains in preparation for harvest.

Although the cane *pinkillus* and *tarkas* of Department La Paz are never played together in the same ensemble, as in the case of the *tara* and *q'iwa* sounds in the *pinkillu* consorts of Northern Potosí, it seems possible that these two contrasting categories of sounds are perceived to perform similar functions. In these examples, weak, thin and continuous sounds would appear to be associated with generating the flow of substances, instability and transformation, while strong, dense and vibrant sounds seem to be linked with controlling the flow of substances and the maintenance of binary equilibrium and stability.

Acknowledgments

I am grateful to the British Academy and St John's College Cambridge for funding a year of fieldwork in Bolivia and research in the U.K. towards this paper. Special thanks to Olivia Harris, Elayne Zorn, Ruth Davis and Ian Cross for their helpful comments on earlier drafts of this paper.

Notes

1 "Cuando se oye con dos vocas".
2 "Se oye bien clarito, eso se llama q'iwa".
3 "Un solo sonido: no tiene doble".
4 From the Spanish "tartmudear" - to stammer.
5 Cchulla: Lo que esta sin su compañero que avia de tener.
Cchulla nayra: Ojo sin compañero (Bertonio 1984/1612 II:96).
6 Tarrrtatha: Hazer ruydo las cosas que arrojan.
Tarrrthaptatha: Encontrarse dos piedras y hazer ruydo, y otras cosas semejantes (Bertonio 1984/1612 II:338).
7 Tar: adj. Tupidísimo, demasiado apreto (Lara 1978:235).
Tár: Expresión usada par indicar lo muy congestionado de un tejido (Lira 1982:282).
8 Qhehua hanko, Quelo, Cayu pilla: Coxo que tiene una pierna menor que otra, o coxea por enfermedad que tiene (Bertonio 1984/1612 II:286).
9 Certain friends considered *tara* female whilst others opted for male or avoided the issue.
10 The associations of *tara* with high energy, stretching and harshness would appear more strongly linked with common perceptions of male, rather than female sexuality. However, paired and firm breasts might possibly be seen as a manifestation of *tara* as female sexuality.

ergy of *tara* appears to be necessary, serving to control the flow of creative substance and restore equilibrium.

W hen the peasant farmers of N orthern Potosí alternate the *tara* and *q 'iwa* sounds of their *pinkillus,* many of them do so with the strong belief that their music has the ability to influence climatic conditions. Players did not specify that *q 'iwa* attracts the rain or that *tara* controls or halts it[14], b u t a distinction of this type is m ade between two types of duct flute played during the rainy season in several regions of D epartm ent La Paz. The thin, high-pitched sound of cane *pinkillus,* m atching our description of *q 'iwa,* is played specifically to call the rain. In contrast, the dense, buzzing sound of w ooden duct flutes called *tarkas*[15], is used to attract dry spells, w hen the rain becomes too heavy, and at Carnival to halt the rains in preparation for harvest.

Although the cane *pinkillus* and *tarkas* of D epartm ent La Paz are never played together in the same ensemble, as in the case of the *tara* and *q 'iwa* sounds in the *pinkillu* consorts of N orthern Potosí, it seems possible that these two contrasting categories of sounds are perceived to perform similar functions. In these examples, weak, thin and continuous sounds would appear to be associated w ith generating the flow of substances, instability and transform ation, while strong, dense and vibrant sounds seem to be linked w ith controlling the flow of substances and the m aintenance of binary equilibrium and stability.

A c k n o w le d g m e n ts

I am grateful to the British Academy and St Jo h n 's College Cambridge for funding a year of fieldwork in Bolivia and research in the U.K. towards this paper. Special thanks to Olivia Harris, Elayne Zorn, Ruth Davis and Ian Cross for their helpful comments on earlier drafts of this paper.

N o te s

1

“C u a n d o se oye co n d o s v o ca s”.

2

“Se oye b ie n clarito , eso se llam a q ’iw a”.

3

“U n so lo so n id o : n o tien e d o b le ”.

4

F ro m th e S p an ish " ta rtm u d e a r" - to stam m er.

5

C chulla: L o q u e esta sin su c o m p añ ero q u e avia d e tener.

C ch u lla nayra: O jo sin c o m p añ ero (B erto n io 1984/1612 11:96).

6 T a rrrta th a : H a z e r ru y d o las cosas q u e arrojan.

T a rrrth a p ta th a : E n c o n tra rs e d o s p ie d ras y h a z e r ru y d o , y o tras cosas sem ejantes (B erto n io 1 984/1612

11:338).

7 T ar: adj. T u p id ísim o , d em asiad o a p retó (L ara 1978:235).

T ár: E x p re sió n u s a d a p a r in d icar lo m u y c o n g e stio n ad o d e u n tejid o (L ira 1982:282).

8 Q h e h u a h an k o , Q u e lo , C ayu pilla: C o x o q u e tien e u n a p ie rn a m e n o r q u e o tra, o co x ea p o r e n ferm ed ad q u e tien e (B erto n io 1984/1612 11:286).

9 C e rta in frie n d s co n s id e re d *tara* fem ale w hilst o thers o p te d for m ale o r avoided th e issue.

10 T h e asso ciatio n s o f *tara* w ith high energy, stretch in g an d harshness w o u ld ap p e a r m o re strongly linked w ith co m m o n p e rc e p tio n s o

f m ale, ra th e r th a n fem ale sexuality. H o w ev er, p aired a n d firm b reasts m ig h t p ossib ly b e seen as a m a n ifestatio n o f *tara* as fem ale sexuality.

11 Similarly, a *pinkillu* which is too dry will not sound properly and literally blows empty breath. Players constantly wet their instruments with *chicha* or water during performance and commonly make allusions to the phallic shape and function of *pinkillus*.

12 The ambiguity between the association of the dead with silence on the one hand and *wayñu* dance songs on the other was not a problem for my hosts. To the living the world of the dead is silent but for the dead themselves it is full of music. It would be interesting to discover if the world of the living is also perceived to be silent for the dead.

13 Young men take their instruments to places called *sirinus* (or *sirenas*) late at night in order to imbue them with special musical powers that no woman can resist (see also Turino 1983, Mariño Ferro 1989).

14 I did not actually ask what now seems this obvious question.

15 Squared off wooden flutes played in many parts of the Southern Andes. It seems likely that the name for these instruments *(tarka)* is derived from the stem "tar" and concept of *tara*. Significantly, amongst the Chipayas *tarka* duct flutes of similar construction are referred to as *tar pinkayllu* (Baumann 1981).

References

Arnold, Denise
1988 *Matrilineal Practice in a Patrilineal Setting: Rituals and Metaphors of Kinship in an Andean ayllu.* Ph.D. dissertation. London: University College.

Baumann, Max Peter
1981 "Music, Dance and Song of the Chipayas (Bolivia)." *Latin American Music Review* 2(2) Fall/Winter:171-222.

Bertonio, P. Ludovico
1984 *Vocabulario De La Lengua Aymara* [1984/1612]. Cochabamba: CERES.

Buechler, Hans C.
1980 *The Masked Media.* The Hague: Mouton.

Cereceda, Veronica
1990 "A Partir de los colores de un pajaro...". *Boletin del museo Chileno de arte precolombino* 4:57-104.

Feld, Steven
1984 "Sound Structure as Social Structure." *Ethnomusicology* 28(3):383-409.

Giesbert, Teresa
1980 *Iconografia y mitos indigenas en el arte.* La Paz: Editorial Gisbert y Cia.

Harris, Olivia
1978 "Complimentarity and Conflict: an Andean View of Women and Men." In *Sex and Age as Principles of Social Differentiation.* J. La Fontaine, ed. London: Academic Press, 21-40.
1982 "The Dead and Devils among the Bolivian Laymi." In *Death and the Regeneration of Life.* M. Bloch and J. Parry, eds. Cambridge: Cambridge University Press, 45-73 (1987 Edition).

Hartman, M. J.; Vásquez, J. & J. D. Yapita
1988 *Aymara: Compendio de estructura fonológica y gramatical.* La Paz: ILCA (Gramma Impresión).

Hornberger, Esteban/Nancy H.
1983 *Diccionario Trilingüe Quechua de Cusco.* La Paz: (2nd Edition) Qoya Raymi.

Lara, Jesus
1978 *Diccionario Castellano Queshwa.* Cochabamba: Amigos del Libro.

Lira, Jorge A.
1982 *Diccionario Kkechuwa - Español.* Bogotá: Editora Guadalupe Ltda.

Lucca D, Manuel de
1987 *Diccionario Practico: Aymara-Castellano.* Cochabamba: Amigos del Libro.

Mamani P., Mauricio
1987 *Los Instrumentos Musicales en los Andes Bolivianos.* Reunión Anual de Etnología. La Paz: MUSEF.

Mannheim, Bruce
1991 *The Language of the Inka since the European Invasion.* Austin: University of Texas Press.

Mariño Ferro, Xose Ramon
1989 *Muerte, religion y simbolos en una communidad quechua.* Santiago de Compostella: Universidade de Santiago de Compostella.

Martinéz, Gabriel
1989 *Espacio y Pensamiento.* I. (Andes meridionales). La Paz: HISBOL.

11 Sim ilarly, a *pinkillu* w hich is to o dry w ill n o t so u n d pro p erly an d literally blow s em p ty breath . Players co n sta n tly w et th e ir in stru m e n ts w ith *chicha* o r w ater d u rin g perfo rm an ce an d com m only m ake allusions to th e p h allic sh ap e an d fu n ctio n o f *pinkillus.*

12 T h e am b ig u ity b etw e en th e association o f th e d ea d w ith silence o n th e o n e h a n d a n d *wayñu* dan c e songs o n th e o th e r w as n o t a p ro b le m for m y hosts. T o th e living th e w o rld o f th e d e a d is sile n t b u t fo r th e d e a d them selves it is full o f m usic. It w o u ld b e in terestin g to d isco v er if th e w o rld o f th e living is also p erce iv ed to b e silen t for th e dead.

13 Y o u n g m e n tak e th e ir in stru m en ts to places called *sirinus* (or *sirenas)* late at n ig h t in o rd e r to im bue th e m w ith special m usical p o w ers th a t n o w o m an can resist (see also T u rin o 1983, M ariñ o F e rro 1989).

14 1 d id n o t actually ask w h at n o w seem s this o b v io u s question.

15 S q u a re d o ff w o o d en flutes p lay ed in m any p arts o f th e S o u th ern A ndes. It seem s likely th a t th e n am e for th e se in s tru m e n ts *(tarka)* is derived from th e stem “ta r ” an d c o n c ep t o f *tara.* Significantly, am ongst th e C h ip ay as *tarka* d u c t flutes o f sim ilar c o n stru c tio n are referred to as *tar pinkayllu* (B aum ann 1981).

R e fe re n c e s

A rn o ld , D en ise

1988

Matrilineal Practice in a Patrilineal Setting: Rituals and Metaphors of Kinship in an Andean aylu.

P h .D . d issertatio n . L o n d o n : U niversity C ollege.

B au m an n , M ax P e te r

1981

“M usic, D an ce a n d Song o f th e C hipayas (B olivia).” *Latin American Music Review* 2(2) F all/W in te r: 171-222.

B erto n io , P . L u d o v ico

1984

Vocabulario De La Lengua Aymara [1984/1612]. Cochabam ba: CERES.

B u ech ler, H a n s C.

1980

The Masked Media. The Hague: M outon.

C ere ced a, V ero n ica

1990

“A P a rtir d e los co lo res d e u n p a ja ro ...”. *Boletin del museo Chileno de arte precolombino* 4:57-104.

F eld , Steven

1984

“S o u n d S tru c tu re as Social S tru c tu re .” *Ethnomusicology* 2 8 (3):383-409.

G ie sb e rt, T e resa

1980

Iconografia y mitos indígenas en el arte. La Paz: Editorial G isbert y Cia.

H arris, O livia

1978

"C o m p lim e n tarity a n d C onflict: an A n d ean V iew o f W o m en an d M e n ." In *Sex and Age as Principles of Social Differentiation.* J. La Fontaine, ed. London: Academic Press, 21-40.

1982

"T h e D e a d an d D evils am ong th e Bolivian L aym i." In *Death and the Regeneration of Life.* M.

B loch a n d J. P arry , eds. C am b rid g e: C am b rid g e U niversity P ress, 45-73 (1987 E d itio n).

H a rtm a n , M . J.; V ásquez, J. & J . D . Y ap ita

1988

Aymara: Compendio de estructura fonológica y gramatical. La Paz: ILCA (G ram m a Impresión).

H o rn b e rg e r, E s te b a n /N a n c y H .

1983

Diccionario Trilingüe Quechua de Cusco. La Paz: (2nd Edition) Qoya Raymi.

L ara, Jesu s

1978

Diccionario Castellano Queshwa. Cochabamba: Amigos del Libro.

Lira, J o rg e A.

1982

Diccionario Kkechuwa - Español. Bogotá: Editora G uadalupe Ltda.

L u cca D , M an u el d e

1987

Diccionario Practico: Aymara-Castellano. Cochabamba: Amigos del Libro.

M am an i P ., M au ricio

1987

Los Instrumentos Musicales en los Andes Bolivianos. Reunión Anual de Etnología. La Paz: M U S E F .

M an n h eim , B ruce

1991

The Language of the Inka since the European Invasion. Austin: University of Texas Press.

M ariñ o F e rro , X ose R am on

1989

Muerte, religion y símbolos en una communidad quechua. Santiago de Compostella: Universidade d e S an tiag o d e C o m p o stella.

M artin éz, G a b rie l

1989

Espacio y Pensamiento. I. (Andes meridionales). La Paz: H ISBO L.

Platt, Tristan
1986 "Mirrors and Maize: the Concept of *yanantin* among the Macha of Bolivia." In *Anthropological History of Andean Polities*. J. Murra; N. Wachtel and J. Revel, eds. Cambridge: Cambridge University Press, 228-59.

Sanchez, Wálter
1988 *El proceso de creación musical (Música autóctona del norte de Potosí)*. Cochabamba: Centro Pedagogico y Cultural de Portales/Centro de Documentación de música Boliviana. Boletin No. 7.

Stobart, Henry
[forthc] "Bolivia: (musica indígena andina)." In *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid.

Turino, Thomas
1983 "The Charango and the Sirena: Music, Magic and the Power of Love." *Latin American Music Review* 4 Spring/Summer:81-119.
1989 "The Coherence of Social Style and Musical Creation Among the Aymara in Southern Peru." *Ethnomusicology* 33(1) Winter:1-30.

Zorn, Elayne
1980 *A Lexicon of Slings and Sling Braids in Quechua*. Austin, Texas. Unpublished Manuscript.

P la tt, T rista n

1986

“M irro rs an d M aize: th e C o n c e p t o f *yanantin* am ong th e M acha o f B olivia.” In *Anthropological History of Andean Polities.* J. M urra; N. W achtel and J. Revel, eds. Cam bridge: Cam bridge U n iv ersity P ress, 228-59.

Sanchez, W á lte r

1988

El proceso de creación musical (Música autóctona del norte de Potosí). Cochabam ba: Centro P ed ag ó g ico y C u ltu ra l d e P o rta le s /C e n tro d e D o cu m e n tació n d e m ú sica B oliviana. B o letín N o.

7.

S to b a rt, H e n ry

[fo rth c] “Bolivia: (m usica in d íg en a a n d in a).” In *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.*

M ad rid .

T u rin o , T h o m a s

1983

“T h e C h a ra n g o a n d th e Sirena: M usic, M agic an d th e P o w e r o f L o v e .” *Latin American Music Review* 4 Spring/Sum m er:81-l 19.

1989

“T h e C o h e re n c e o f Social Style an d M usical C rea tio n A m o n g th

e A ym ara in S o u th e rn P e r u .”

***Ethnomusicology* 33(1) W inter: 1-30.**

Z o rn , E lay n e

1980

***A Lexicon of Slings and Sling Braids in Quechua.* Austin, Texas. U npublished M anuscript.**

ALGUNAS CONSIDERACIONES HIPOTÉTICAS SOBRE MÚSICA Y SISTEMA DE PENSAMIENTO. LA FLAUTA DE PAN EN LOS ANDES BOLIVIANOS

Wálter Sánchez Canedo

1. Introducción

Una característica importante de la música en los Andes Meridionales es el amplio desarrollo de las flautas de pan, conocidas genéricamente como *siku*, y, como la arqueomusicología muestra, tuvieron una presencia predominante en el período pre-Inca.[1] Durante el incario y el período temprano de la colonia, las "Crónicas" y "Vocabularios" registran igualmente su gran amplitud y dispersión geográfica.[2]

En la actualidad, los estudios etnomusicológicos muestran una gran diversidad de **flautas de pan**, cuyo calendario de utilización se ubica en el período seco y frío *(awti pacha)* que comprende ritualmente desde Carnaval a Todos Santos[3] aunque hay que verlas en relación complementaria con los instrumentos musicales de oposición en la otra mitad del año [el período o "tiempo de lluvias" *(jallu pacha)*]: **las flautas de pico**—variedad de *pinquillu* y *tarqa*. La flautas de pan y las de pico son instrumentos musicales vinculados a la propiciación y al cese de las lluvias, respectivamente (Mamani Pocoata 1987). En efecto, los aymaras dividen el año en dos mitades en cuyo transcurso, el uso de instrumentos musicales está fuertemente reglamentado y su uso sancionado fuera de estos períodos (cf. Stobart 1987).

Las flautas de pan son instrumentos que aparecen en el "período seco" cuando han pasado las cosechas y las fiestas patronales son intensas, en conjuntos orquestales *(tropas)* compuestos por varios tamaños de instrumentos de la misma familia y, en la mayoría de los casos, acompañados por instrumentos de percusión como *wankaras, phutu wankaras, bombos* y *cajas*[4]. Su manejo es exclusivamente masculino. En algunas tropas comunales (por ej. los *jula jula* del norte de Potosí), se incorporan niños y adolescentes[5]. Otro elemento importante de su uso, es la jerarquización rigurosa en el manejo de estos instrumentos musicales:

(1) paralelismo entre el tamaño e importancia del instrumento y el tocador (tema sobre el que volveremos más adelante) y
(2) su correspondencia con algunos niveles de autoridad (política o ritual de las fiestas)[6].

A L GU NA S C ONS IDER AC IONES H IPOTÉTICAS

SOBRE MÚSICA Y SISTEMA DE PENSAMIENTO.

LA FLAUTA DE PAN EN LOS ANDES BOLIVIANOS

W á lte r S á n ch ez C añ ed o

I. Introducción

Una característica im portante de la música en los Andes M eridionales es el amplio desarrollo de las flautas de pan, conocidas genéricam ente como *siku,* y, como la arqueomusicología m uestra, tuvieron una presencia predom inante en el período pre-Inca.1 D urante el incario y el período tem prano de la colonia, las "C rónicas" y "V ocabularios" registran igualmente su gran am plitud y dispersión geográfica.2

En la actualidad, los estudios etnomusicológicos m uestran una gran diversidad de flautas de pan, cuyo calendario de utilización se ubica en el período seco y frío *(awti pacha)* que com prende ritualm ente desde Carnaval a Todos Santos' aunque hay que verlas en relación com plem entaria con los instrum entos musicales de oposición en la otra m itad del año [el período o "tiem po de lluvias" *(jallu pacha)*\. las flautas de pico— variedad de *pinquillu* y *tarqa.* La flautas de pan y las de pico son instrum entos musicales vinculados a la propiciación y al cese de las lluvias, respectivamente (Mamani Pocoata 1987). E n efecto, los aymaras dividen el año en dos m itades en cuyo transcurso, el uso de instrum entos musicales está fuertem ente reglam entado y su uso sancionado fuera de estos períodos (cf. Stobart 1987).

Las flautas de pan son instrum entos que aparecen en el "período seco"

cuando han pasado las cosechas y las fiestas patronales son intensas, en conjuntos orquestales *(tropas)* compuestos por varios tamaños de instrum entos de la misma familia y, en la mayoría de los casos, acom pañados p o r instrum entos de percusión como *wankaras, phutu wankaras, bombos* y *cajas* Su m anejo es exclusivamente masculino. En algunas tropas comunales (por ej.

los *jula jula* del norte de Potosí), se incorporan niños y adolescentes5. O tro elem ento im portante de su uso, es la jerarquización rigurosa en el manejo de estos instrum entos musicales:

(1) paralelismo entre el tam año e im portancia del instrum ento y el tocador (tema sobre el que volveremos más adelante) y

(2) su correspondencia con algunos niveles de autoridad (política o ritual de las fiestas)6.

1.1 Música y sistema de pensamiento

En anteriores trabajos, Platt ha sugerido diversas líneas de investigación para la comprensión de las sociedades andinas. Un modelo fundamental es dado en un artículo (1976) donde analiza "la lógica binaria que constituye la matriz simbólica...y que, por lo tanto puede ser considerada como 'generadora' (en el sentido lingüístico) del sistema de representaciones que ordena la naturaleza y la sociedad andinas" (op. cit.). La dualidad central del pensamiento andino, oposición de género, hombre/mujer—considerada como fundamental—, será representada en el concepto del *yanantin*, "traducido estrictamente como 'ayudante y ayudado unidos para formar una categoría única'" o sea, como simetría del cuerpo, en una relación de espejo (a la manera de la unión de las dos manos por las palmas). El efecto clave está en la relación de elementos que se consideran pares inseparables: ojos, manos, hombre/mujer...; la ruptura de esta unidad o la ausencia de uno de los elementos dará lugar a que el "par" quede *ch'ulla* (sin su compañero) produciéndose una situación de desequilibrio.

Tal simetría "ideal", intrínseca en las sociedades andinas, constituye parte del sistema de ordenamiento del mundo y se extrapola a varios niveles de la realidad. Así, a partir de este sistema general, pueden desdoblarse varios pares de oposición más amplios o particularizados: arriba/abajo; derecha/izquierda; vencedor/vencido; valle/puna, etc.

Las sociedades dualistas andinas están compuestas de dos mitades. Como se sabe, tal división tiene un origen pre-Inca y ordenó las sociedades aymaras tanto en su dimensión social, geográfica y simbólica. En el período Inca, el dualismo *uma-urku* demarcaba no solo territorialmente el espacio; se extendía a la lengua y a la relación del dominio aymara sobre los diversos grupos étnicos: urus y pukinas en el espacio genésico circum-lacustre (Bouysse-Cassagne 1987:122–8). Ceremonias importantes como la del *sucullo*, realizada pasada la cosecha de la papa, muestran que las sociedades aymaras se valieron de la misma "gramática simbólica" para definir el rito de paso del "estado salvaje al de hombre socializado" de los niños, mediante un complejo rito de marcar el cuerpo (Bertonio [1612] 1984:323, II: Bouysse Cassagne 1987:236, para su análisis). Otra fiesta aymara dedicada a la cosecha de la papa, evidencia también cómo la dualidad ordenaba las relaciones jerárquicas entre las autoridades étnicas de las mitades *hanansaya* y *urinsaya* y de que manera la cohesión de las dos mitades operaba a nivel del rito (Bouysse-Cassagne 1987:267). La dualidad en los Andes tuvo un número de implicancias amplias y parece corresponder a un verdadero sistema de pensamiento bipolarizado. Tal sistema debería implicar, también, la presencia de una estética dual; mucho más en la música cuya importancia (no solo social sino también ritual) en las sociedades actuales a sido demostrada por la etnomusicología. El culto al Sereno (Sereno Mallku, Sereno T'alla)[7] evidencia, nomás, este carácter sagrado y fundamental de la música en los Andes.

1.1 Música y sistema de pensamiento

E n anteriores trabajos, Platt ha sugerido diversas líneas de investigación para la com prensión de las sociedades andinas. U n modelo fundam ental es dado en un artículo (1976) donde analiza "la lógica binaria que constituye la matriz simbólica...y que, por lo tanto puede ser considerada como 'generad ora' (en el sentido lingüístico) del sistema de representaciones que ordena la naturaleza y la sociedad andinas" (op. cit.). La dualidad central del pensam iento andino, oposición de género, hom bre/m ujer— considerada como fundam ental— , será representada en el concepto del *yanantin*, "traducido estrictam ente como 'ayudante y ayudado unidos para form ar una categoría única'"

o sea, como simetría del cuerpo, en una relación de espejo (a la m anera de la unión de las dos manos por las palmas). El efecto clave está en la relación de elementos que se consideran pares inseparables: ojos, manos, h o m b re/m u jer...; la ruptura de esta unidad o la ausencia de uno de los elementos dará lugar a que el "p a r" quede *ch'ulla* (sin su com pañero) produciéndose una situación de desequilibrio.

Tal simetría "ideal", intrínseca en las sociedades andinas, constituye parte del sistema de ordenam iento del m undo y se extrapola a varios niveles de la realidad. Así, a partir de este sistema general, pueden desdoblarse varios p a res de oposición más amplios o particularizados: arriba/abajo; derecha/izquierda; vencedor/vencido; valle/puna, etc.

Las sociedades dualistas andinas están compuestas de dos mitades. Como se sabe, tal división tiene un origen pre-Inca y ordenó las sociedades aymaras tanto en su dim ensión social, geográfica y simbólica. En el período Inca, el dualism o *uma-urku* demarcaba no solo territorialm ente el espacio; se extendía a la lengua y a la relación del dom inio aymara sobre los diversos grupos étnicos: urus y pukinas en el espacio genésico circum-lacustre (Bouysse-Cassagne 1987:122-8). Ceremonias im portantes como la del *sucullo,* realizada pasada la cosecha de la papa, m uestran que las sociedades aymaras se valieron de la misma "gramática simbólica" para

definir el rito de paso del

“estado salvaje al de hom bre socializado” de los niños, m ediante un complejo rito de m arcar el cuerpo (Bertonio [1612] 1984:323, II: Bouysse Cassagne 1987:236, para su análisis). O tra fiesta aymara dedicada a la cosecha de la p apa, evidencia tam bién cómo la dualidad ordenaba las relaciones jerárquicas entre las autoridades étnicas de las mitades *hanansaya* y *urinsaya* y de que manera la cohesión de las dos mitades operaba a nivel del rito (Bouysse-Cassagne 1987:267). La dualidad en los Andes tuvo un núm ero de im plicancias amplias y parece corresponder a un verdadero sistema de pensam iento bipolarizado. Tal sistema debería implicar, tam bién, la presencia de una estética dual; m ucho más en la música cuya im portancia (no solo social sino tam bién ritual) en las sociedades actuales a sido dem ostrada por la etnomusicología. El culto al Sereno (Sereno Mallku, Sereno T ’alla)[7] evidencia, nomás, este carácter sagrado y fundam ental de la música en los Andes.

Sin embargo, ¿cómo se construye esta estética musical dual y de qué manera ha sido conceptualizada por los hombres andinos? y ¿qué tipo de categorías fue (es) utilizado para definir su carácter dual y sus correspondencias con categorías de la realidad? Creemos que la nomenclatura que define los instrumentos musicales así como la actuación musical (interpretación), son fundamentales para la comprensión de algunas categorías importantes en la música andina.

Veamos, hasta qué punto, tal ordenamiento dual se extrapola a la música. Inicialmente, una flauta de pan andina (*jula jula*, *ayarachi*, *chiriwanu*, *lakita*, etc.), se halla formada por dos instrumentos (mitades) complementarios—*ira/arka*—que, en su integridad, forman una unidad. Tal relación, se explicita en la actuación musical, en tanto, una melodía sólo puede ser construida con los sonidos alternados producidos por ambos instrumentos.

Si bien tal modelo ha sido desarrollado en la música, en el presente trabajo nos proponemos analizar esta relación dentro un marco más amplio y que definiría un sistema musical vinculado a estructuras de organización social y de pensamiento. La actuación musical y la técnica de ejecución ["hoquetus" (Baumann 1979), "dialogada" (Valencia Chacón 1989)] constituirá, entonces, la geografía "social" donde se enmarque todo este sistema simbólico y estético[8].

Una característica organológica en los instrumentos musicales andinos y enfatizada por varios investigadores, se refiere a la marcada diferenciación sexual que se observa tanto en instrumentos aerófonos[9] como en los instrumentos de cuerda (Lyebre 1990). Tal división por sexo, se hace explícita en los *sikus* a partir de la dualidad binaria complementaria: *ira*-masculino/*arka*-femenino que a su vez es generadora de otros pares de oposición: arriba/abajo, delante/detrás, etc. Al parecer, la función organológica de género se extrapolaba—en períodos tempranos de la colonia (y sin duda en tiempos precoloniales)—también a su uso: membranófonos/uso femenino, aerófonos/uso masculino (c.f. las iconografías de Guaman Poma de Ayala [1585–1615] 1944). Hoy en día dicha extrapolación ha desaparecido. La *jochana* del norte de Potosí, puede considerarse perviviente de esta función ritual de las mujeres tocadoras de instrumentos de percusión[10]. Tal división binaria se complejiza aún más en la ejecución, en tanto, una melodía sólo puede ser construida en base a los sonidos alternados de *ira* y *arka*, ambos manejados por dos músicos y que en algunas zonas denotan una explícita relación sexual (Stobart 1991)[11].

1.2 La flauta de pan complementaria

Una zampoña complementaria[12] está formada por dos instrumentos separados pero complementarios tanto en tamaño como en el registro musical (vid. infra). Cada mitad (la más grande y la que tiene mayor número de tubos es generalmente conocida como *ira* o guía, y como *arka* la más pequeña)[13] es

Sin embargo, ¿cómo se construye esta estética musical dual y de qué m anera ha sido conceptualizada por los hom bres andinos? y ¿qué tipo de categorías fue (es) utilizado para definir su carácter dual y sus correspondencias con categorías de la realidad? Creemos que la nom enclatura que define los instrum entos musicales así como la actuación musical (interpretación), son fundamentales para la com prensión de algunas categorías im portantes en la música andina.

Veamos, hasta qué punto, tal ordenam iento dual se extrapola a la música.

Inicialmente, una flauta de pan andina *(jula jula, ayarachi, chiriwanu, lakita,* etc.), se halla form ada por dos instrum entos (mitades) com plem entarios —

***ira/arka*— que, en su integridad, forman una unidad. Tal relación, se explicita en la actuación musical, en tanto, una melodía sólo puede ser construida con los sonidos alternados producidos por ambos instrum entos.**

Si bien tal modelo ha sido desarrollado en la música, en el presente trabajo nos proponem os analizar esta relación dentro un marco más amplio y que definiría un sistema musical vinculado a estructuras de organización social y de pensam iento. La actuación musical y la técnica de ejecución [“h o q u etu s”

(Baumann 1979), “dialogada” (Valencia Chacón 1989)] constituirá, entonces, la geografía “social” donde se enm arque todo este sistema simbólico y estético8.

U na característica organológica en los instrum entos musicales andinos y enfatizada p o r varios investigadores, se refiere a la m arcada diferenciación sexual que se observa tanto en instrum entos aerófonos9 como en los instrum entos de cuerda (Lyebre 1990). Tal división por sexo, se hace explícita en los *sikus* a partir de la dualidad binaria complementaria: *ira-mascu\mo/arka-fem enino que a su vez es generadora de otros pares de oposición: arriba/abajo, delante/detrás, etc. Al parecer, la función*

organológica de género se extrapolaba— en períodos tem pranos de la colonia (y sin duda en tiem pos pre-coloniales)— tam bién a su uso: m em branófonos/uso femenino, aerófonos/uso masculino (c.f. las iconografías de Guarnan Pom a de Ayala [1585-1615]

1944). H oy en día dicha extrapolación ha desaparecido. La jocharía del norte de Potosí, puede considerarse perviviente de esta función ritual de las mujeres tocadoras de instrum entos de percusión10. Tal división binaria se complejiza aún más en la ejecución, en tanto, una melodía sólo puede ser construida en base a los sonidos alternados de ira y arka, ambos manejados por dos músicos y que en algunas zonas denotan una explícita relación sexual (Stobart 1991)11.

1.2 La flauta de pan complementaria

U na zam poña com plem entaria12 está form ada por dos instrum entos separados pero complem entarios tanto en tamaño como en el registro musical (vid. infra). Cada m itad (la más grande y la que tiene mayor núm ero de tubos es generalm ente conocida como ira o guía, y como arka la más pequeña)15 es

ejecutada por un tocador distinto. La escala, en tal sentido, solo puede ser construida con los sonidos alternados de cada mitad del *siku*; una pieza musical será, por tanto, una construcción perfectamente sincronizada entre los sonidos del *siku ira* y el *siku arka*[14]. Tal relación es evidente en zampoñas de una hilera como los *jula jula*, *julu julu* o *chiriwanu*. La complejidad de variedades de flautas de pan en los Andes, complejiza sin embargo el espectro en tanto pueden encontrarse zampoñas complementarias con dos filas [cerradas o abiertas en su parte basal] como las *laquitas*, o flautas de doble hilera que no tienen tal relación dual, aunque evidentemente su técnica de ejecución es alternada [*sikuri*, *sikura*, etc.].

El estado actual de investigación no permite contar con una muestra más o menos amplia y detallada de las distintas variedades de flautas de pan, mucho más si notamos la gran variabilidad [no sólo en cuanto a la nomenclatura, sino también en cuanto a los criterios técnicos de construcción] que se da de una zona a otra. Por otra parte, gran parte de las investigaciones han estado orientadas a la formulación de análisis macro, perdiéndose por tanto la finura del detalle. Si bien se cuenta con registros de la nomenclatura de los distintos tamaños de instrumentos integrantes de una tropa,[15] por lo general los investigadores no se han detenido en sus aspectos más puntuales ni en las categorías con las cuales los músicos andinos designan los instrumentos.

En efecto, la nomenclatura técnica particular con la que los músicos andinos denominan las distintas partes de un instrumento, son, creemos, fundamentales para comprender el complejo tramado de la música como sistema. Proponemos que dicha denominación enmarca una particular percepción de la música y que engloba la forma de percibir y ordenar (estéticamente) el mundo.

En este trabajo sólo nos limitaremos a presentar tres casos en los que se discutirán las relaciones que se dan tanto entre las dos mitades de la zampoña complementaria como en la relación que existe entre la hilera principal y la hilera secundaria. Un análisis semántico y semiótico más exhaustivo, con mayores ejemplos etnográficos, deviene importante para el futuro.

En primera instancia, abordaremos la relación binaria *[ira/arka]* entre las dos mitades de una zampoña complementaria de una sola hilera *[jula jula, chiriwanu]*, tratando de comprender el complejo tramado de significados que debió tener y que a la vez nos permita una mejor comprensión del sistema musical andino, así como conceptos fundamentales sobre el sonido, el pulso (tiempo), etc. Un segundo ejemplo, contrastado, nos permitirá visualizar la posible relación que se da entre la hilera principal y la hilera secundaria en zampoñas que no tienen explicitada una relación bipolarizada [*sikuri* de Tapacarí]. Finalmente, discutiremos las relaciones en las zampoñas bipolares [con *ira* y *arka*] y que a la vez, poseen doble hilera.

Para el tratamiento se han utilizado principalmente los Vocabularios aymaras de Bertonio (1984 [1612]) y, de Torres Rubio (1966 [1616]), el que aparecerá con la referencia (T.R.). Sin embargo, se recurrirá a una serie de Dic-

ejecutada po r un tocador distinto. La escala, en tal sentido, solo puede ser construida con los sonidos alternados de cada m itad del siku-, una pieza m u sical será, por tanto, una construcción perfectam ente sincronizada entre los sonidos del siku ira y el siku a r k a \ Tal relación es evidente en zam poñas de una hilera como los jula jula, julu. ju lu o chinwanu. La com plejidad de variedades de flautas de pan en los Andes, complejiza sin em bargo el espectro en tanto pueden encontrarse zampoñas com plementarias con dos filas [cerradas o abiertas en su parte basal] como las laquitas, o flautas de doble hilera que no tienen tal relación dual, aunque evidentem ente su técnica de ejecución es alternada {sikuri, sikura, etc.].

El estado actual de investigación no perm ite contar con una m uestra más o m enos amplia y detallada de las distintas variedades de flautas de pan, m ucho más si notam os la gran variabilidad [no sólo en cuanto a la nom enclatura, sino tam bién en cuanto a los criterios técnicos de construcción] que se da de una zona a otra. P o r otra parte, gran parte de las investigaciones han estado orientadas a la form ulación de análisis macro, perdiéndose por tanto la finura del detalle. Si bien se cuenta con registros de la nom enclatura de los distintos tam años de instrum entos integrantes de una tropa,15 por lo general los investigadores no se han detenido en sus aspectos más puntuales ni en las categorías con las cuales los músicos andinos designan los instrum entos.

En efecto, la nom enclatura técnica particular con la que los músicos andinos denom inan las distintas partes de un instrum ento, son, creemos, fundam entales para com prender el complejo tram ado de la música como sistema.

P roponem os que dicha denom inación enm arca una particular percepción de la música y que engloba la forma de percibir y ordenar (estéticamente) el m undo.

E n este trabajo sólo nos limitaremos a presentar tres casos en los que se discutirán las relaciones que se dan tanto entre las dos mitades de la zam poña com plem entaria como en la relación que existe entre la hilera principal y la hilera secundaria. Un análisis semántico y semiótico más exhaustivo, con mayores ejemplos etnográficos, deviene im portante para el futuro.

E n prim era instancia, abordarem os la relación binaria [ira/arka] entre las dos m itades de una zam poña com plem entaria de una sola hilera [jula ju la , chiriwanu], tratando de com prender el complejo tram ado de significados que debió tener y que a la vez nos perm ita una mejor com prensión del sistema musical andino, así como conceptos fundam entales sobre el sonido, el pulso (tiem po), etc. Un segundo ejemplo, contrastado, nos perm itirá visuabzar la posible relación que se da entre la hilera principal y la hilera secundaria en zam poñas que no tienen explicitada una relación bipolarizada [sikuri de Tapacarí]. Finalm ente, discutiremos las relaciones en las zam poñas bipolares

[con ira y arka] y que a la vez, poseen doble hilera.

Para el tratam iento se han utilizado principalm ente los Vocabularios aymarás de Bertonio (1984 [1612]) y, de Torres Rubio (1966 [1616]), el que aparecerá con la referencia (T.R.). Sin embargo, se recurrirá a una serie de Die-

cionarios y Vocabularios quechuas como aymaras de apoyo (c.f. Referencias)[16].

2. *Ira / arka*

En una importante discusión, André Langevín (1991) ha mostrado que la nomenclatura que designa a las mitades complementarias de las zampoñas, en muchas zonas, se ha "aymarizado" en los últimos veinte años. Eso por lo menos, es comprobable con relación a la región quechua de Charazani, donde hace unos 20 o 30 años (Girault (1973:50) la zampoña complementaria de mayor tamaño era denominada *kkatik*; "que sigue" y, la otra mitad; *pussak*, "que guía" (Langevín 1991:50). Según este mismo autor, la nomenclatura aymara *arka* e *ira*, actualmente esta distribuida en el conjunto del territorio aymara, al igual que en la provincia quechua de B. Saavedra y en algunas otras regiones quechuas que bordean el ámbito aymara (la Isla Taquile por ejemplo). Tales adopciones operan sin embargo de manera distinta. En algunas zonas, se ha incorporado el uso del termino quechua como puede verse entre los aymaras de Tarapacá: que utilizan *yra* y *khati*; en otras, se ha mantenido el uso del quechua para nombrar una mitad, mientras se ha incorporado el aymara para la complementaria (Paratía): *ira/kkatik* (idem).

Sea o no evidente, lo cierto es que la forma de ejecución andina está dada en términos de una complementariedad alternada que guarda una relación más compleja cuando se combina con los demás tamaños de instrumentos componentes de una tropa.

En efecto, esta división dual mínima se da, en el mismo sentido, en los diferentes tamaños de instrumentos que forman una tropa:

i. Jula jula (una hilera)		ii. Chiriwanu (una hilera)		iii. Siku (doble hilera)		iv. etc.
ira	arka	ira	arka	ira	arka	
Machu Mala Liku Tijli Ch'ili	Machu Mala Liku Tijli Ch'li	Taika Male Requinto	Taika Male Requinto	Sanka Machu Chaupi Liku	Sanka Machu Chaupi Liku	

Tabla 1

Sin entrar en mayores detalles, señalaremos que, al nivel de tropa se observa, de igual forma, un énfasis evidente de diferenciación jerarquizada y sexual en los distintos tamaños de instrumentos: *Machu*: viejo; *Taika*: Madre verdadera; *Jatun K'ewa*: grande y afeminado [en quechua]; *Malta*: mediano, ni grande ni chico; *Mama*: "madre de todo animal, o la señora, o ama o la

cionarios y Vocabularios quechuas como aymaras de apoyo (c.f. Referencias)16.

2. Ira I arka

E n una im portante discusión, A ndré Langevín (1991) ha m ostrado que la nom enclatura que designa a las mitades complementarias de las zampoñas, en m uchas zonas, se ha "aym arizado" en los últimos veinte años. Eso por lo menos, es com probable con relación a la región quechua de Charazani, d o n de hace unos 20 o 30 años (G irault (1973:50) la zam poña com plem entaria de mayor tam año era denom inada kkatik\ "que sigue" y, la otra mitad; pussak,

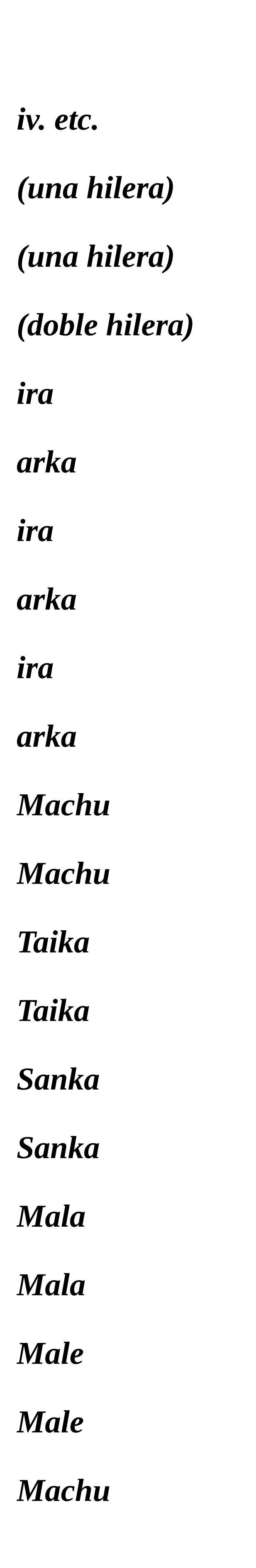
"que guía" (Langevín 1991:50). Según este mismo autor, la nom enclatura aymara arka e ira, actualm ente esta distribuida en el conjunto del territorio aymara, al igual que en la provincia quechua de B. Saavedra y en algunas otras regiones quechuas que bordean el ám bito aymara (la Isla Taquile por ejemplo). Tales adopciones operan sin embargo de m anera distinta. E n algunas zonas, se ha incorporado el uso del term ino quechua como puede verse entre los aymaras de Tarapacá: que utilizan yra y khati\ en otras, se ha m antenido el uso del quechua para nom brar una mitad, mientras se ha incorporado el aymara para la complementaria (Paratía): ira/kkatik (idem).

Sea o no evidente, lo cierto es que la forma de ejecución andina está dada en térm inos de una com plem entariedad alternada que guarda una relación más compleja cuando se com bina con los demás tamaños de instrum entos com ponentes de una tropa.

E n efecto, esta división dual mínima se da, en el mismo sentido, en los diferentes tam años de instrum entos que forman una tropa: i.Julajula

ii. Chiriwanu

iii. Siku



iv. etc.

(una hilera)

(una hilera)

(doble hilera)

ira

arka

ira

arka

ira

arka

Machu

Machu

Taika

Taika

Sanka

Sanka

Mala

Mala

Male

Male

Machu

Machu

Liku

Liku

Requinto

Requinto

Chaupi

Chaupi

Tijli

Tijli

Liku

Liku

C h'ili

Ch'li

Tabla 1

Sin entrar en mayores detalles, señalaremos que, al nivel de tropa se o b serva, de igual forma, un énfasis evidente de diferenciación jerarquizada y sexual en los distintos tamaños de instrumentos: Machir. viejo; Taika: M adre verdadera;]atun K 'ewa: grande y afeminado [en quechua]; M alta: mediano, ni grande ni chico; Mama-, "m adre de todo animal, o la señora, o ama o la

hembra ya paridera", etc. Quizás haya que ver en la estructura de la tropa una correspondencia con las estructuras de organización familiar. Los mitos o trozos de mitos ("cuentos") del origen del *siku* y otros instrumentos musicales permitirán, en el futuro, situarnos en un contexto semántico mas global[17] y visualizar estas posibles relaciones.

2.1 Ira.

Veamos inicialmente un recuento semántico de *ira*. Llama la atención la multiplicidad de significados[18].

> **Irakhtatha**, vel **irekhtatha**, que es mas vfado: Repartirfe el dinero, la comida, la prouifión de piedras, ladrillos, el ganado y todas las cofas que vno tenía en muchas manos.
> **Iracatatha**: Dar a muchos la parte de le caue
> **Iracatatha**: Dar de mano en mano a vno o a muchos
> **Iratha**: Lleuar cofas pequeñas en la mano, como vn real, vna carta
> **Irajatha**, vel irjatha; Dar effas cofas a alguno para lleuarlas
> **Iranactatha**: Eftar repartida la plata &c. en muchas partes
> **Iragratha**: Dar a muchos

Encontramos una relación de repartir, de dar e implícitamente de **organizar**. Asociada tenemos la idea de repetición.

> **Iratha**, Dezir vno la doctrina para que otros repitan como fe fuele
> **Irarapitha**: Idem.

Sin embargo, Irarapitha no se refiere solamente a la relación "dialogada" en el ritual de la misa; se extrapolaba también a ciertas funciones musicales como el canto: Guiar en los cantares; Haylli irarapitha (Bertonio [1612] 1984:225,I). De hecho, el canto *haylli* era realizado en los momentos más importantes y explosivos de la comunidad. Constituía un cantar colectivo de guerra, de victoria, de caza de animales rituales como la vicuña o, cuando la comunidad se reunía para determinadas actividades económicas importantes.

Estos cantos estaban dirigidos por especialistas "guías"[19].

> **Soco**, Vel **Sufa**: Vno que saue mucho de cantares, y ayllis, y es guía de los otros, aunq Sufa, es guía en los cantares, quado baylan, o pifan la quinua, o hazen otras labores del campo.

En estos cantos colectivos podemos encontrar una organización similar al carácter "dialogado" de la misa: uno que dice (L. Bertonio) la doctrina para que los indios repitan, significando el carácter organizativo de la ceremonia en el cual, el sacerdote "guía" y los feligreses "repiten" o siguen (Iratha). Torres Rubio (1966 [1616]), nos muestra un significado muy similar: "responder rezando. iregastha"; resaltando además el carácter jerarquizado (y organizado) de esta relación.

Ambos opuestos (sacerdote-feligreses; soco/pueblo) resultan sin embargo imprescindibles en su unidad, mostrándonos una explícita igualación entre ambos lados:

hem bra ya p arid era", etc. Quizás haya que ver en la estructura de la tropa una correspondencia con las estructuras de organización familiar. Los mitos o trozos de mitos ("cuentos") del origen del siku y otros instrum entos m usicales perm itirán, en el futuro, situarnos en un contexto semántico mas global17 y visualizar estas posibles relaciones.

2.11ra.

Veamos inicialmente un recuento semántico de ira. Llama la atención la multiplicidad de significados18.

Irakhtatha, vel irekhtatha, que es mas vfado: Repartirfe el dinero, la comida, la

prouifión de piedras, ladrillos, el ganado y todas las cofas que vno tenía en muchas manos.

Iracatatha: Dar a muchos la parte de le caue

Iracatatha: Dar de mano en mano a vno o a muchos

Iratha: Lleuar cofas pequeñas en la mano, como vn real, vna carta

Irajatha, vel irjatha; D ar effas cofas a alguno para lleuarlas

Iranactatha: Eftar repartida la plata &c. en muchas partes

Iragratha: D ar a muchos

E ncontram os una relación de repartir, de dar e implícitam ente de organizar.

Asociada tenem os la idea de repetición.

Iratha, Dezír vno la doctrina para que otros repitan como fe fuele

Irarapitha: Idem.

Sin em bargo, Irarapitha no se refiere solamente a la relación “dialogada” en el ritual de la misa; se extrapolaba tam bién a ciertas funciones musicales como el canto: G uiar en los cantares; Haylli irarapitha (Bertonio [1612]

1984:225,1). D e hecho, el canto haylli era realizado en los m om entos más im portantes y explosivos de la com unidad. Constituía un cantar colectivo de guerra, de victoria, de caza de animales rituales como la vicuña o, cuando la com unidad se reunía para determ inadas actividades económicas im portantes.

Estos cantos estaban dirigidos por especialistas “guías”19.

Soco, Vel Sufa: Vno que saue mucho de cantares, y ayllis, y es guía de los otros, aunq Sufa, es guía en los cantares, quado baylan, o pifan la quinua, o hazen otras labores del campo.

En estos cantos colectivos podem os encontrar una organización similar al carácter “dialogado” de la misa: uno que dice (L. Bertonio) la doctrina para que los indios repitan, significando el carácter organizativo de la ceremonia en el cual, el sacerdote “guía” y los feligreses “repiten” o siguen (Iratha).

Torres Rubio (1966 [1616]), nos m uestra un significado muy similar: “responder rezando, iregastha”; resaltando además el carácter jerarquizado (y o rganizado) de esta relación.

Ambos opuestos (sacerdote-feligreses; soco/pueblo) resultan sin em bargo im prescindibles en su unidad, m ostrándonos una explícita igualación entre ambos lados:

Irckastha. responder al que enseña (T.R.)
Arcayastha.- responder al que enseña, u otra persona mayor (T.R.)

Bertonio parece reforzar este significado entre uno que "enseña"/persona mayor y otro que "aprende"/persona menor, aunque resalta el carácter "circular" e igualado.

Irakhaatha, Refponder lo mifmo, vel **arcakhaatha**
Arc.khaatha: Hazer o dezir lo que otro dize o haze.

Sistema de igualación. *Arka* "dice o hace" lo que el Otro *(ira)* "responde lo mismo".

Evidentemente se trata de relaciones entrecruzadas en las que, sin embargo, *ira* funciona como organizador; como distribuidor.

Ir.jatha vel **Sutaatha**: Diftribuir officios, Y nombrar para que hagan, o vayan, Condenar a alguna pena. Echar, derrama & c.

Aquí Bertonio hace una referencia cruzada importante; el servicio a la *mit'a*.

Sutaatha: Nombrar para que vaya a alguna parte. Photokhchiro haquenaca futaama: Nombra, o feñala los indios para que vayan a Potofsi. Mamani ahuita futaatha: Nombrar alguno para que lleue cartas a otra prouincia diferente a lexos tierras.

Pero, ¿quiénes son los que nombran o señalan los indios para el servicio de la *mit'a*?. En tiempos pre-coloniales, esta "obligación" estaba orientada hacia dos sectores: la comunidad y el Estado (Murra 1975a [1958]) y se hallaba organizada por los señores étnicos o Kurakas. En todo caso, la autoridad de los Mallku estuvo en directa relación con su capacidad de redistribución económica "y su jerarquía superior fue confirmada en la medida que sus actos de "generosidad" aparecían como la contraparte equitativa de los "servicios" recibidos. **La jerarquía estuvo –paradójicamente– al servicio de la igualdad**" (Platt 1987:98).

Para tal efecto existían funcionarios encargados de su cumplimiento:

Irafiri: El que tiene offició de dezir a cada vno lo que ha de hazer.
Mandón: que tiene a cargo hazer que den recaudo al pueblo: **Irafiri**.

El concepto *ira* se relaciona con organizar, nombrar, señalar, guiar, distribuír, repartir, dar. Connota también un sentido de repetición, de responder "lo mismo" *(irakhaatha)*. En ambos casos, la relación es binomial, por lo que supone un elemento complementario imprescindible.

Cabe aclarar que estas funciones están asociadas a otras categorías que organizan las sociedades andinas y a diversos niveles de jerarquización, en tanto fueron encargadas a especialistas vinculados a las esferas de poder.

La presencia de "guías" en los cantos colectivos (Soco y Susa), sugiere asimismo, la existencia de especialistas músicos en los diversos conjuntos instrumentales con que se acompañaban las principales fiestas. Tal presencia directora, en las tropas actuales, queda explicitada con el "puntero" de una tropa llamado también "guía" [norte de Potosí: *jula jula*], el cual maneja también el *siku ira* del instrumento de mayor tamaño[20]. En Venta y Media (Oruro), la

Irckastha. responder al que enseña (T.R.)

Arcayastha.- responder al que enseña, u otra persona mayor (T.R.)

Bertonio parece reforzar este significado entre uno que “enseña’Vpersona mayor y otro que “aprende’Vpersona menor, aunque resalta el carácter “circular” e igualado.

Irakhaatha, Refponder lo mifmo, vel arcakhaatha

Arc.khaatha: Hazer o dezir lo que otro dize o haze.

Sistema de igualación. A rka “dice o hace” lo que el O tro (ira) “responde lo m ism o”.

E videntem ente se trata de relaciones entrecruzadas en las que, sin em bargo, ira funciona como organizador; como distribuidor.

Ir.jatha vel Sutaatha: Diftribuir officios, Y nombrar para que hagan, o vayan, Condenar a alguna pena. Echar, derrama & c.

Aquí Bertonio hace una referencia cruzada im portante; el servicio a la m it’a.

Sutaatha: N om brar para que vaya a alguna parte. Photokhchiro haquenaca futaama: N ombra, o feñala los indios para que vayan a Potofsi. Mamani ahuita futaatha: N om brar alguno para que lleue cartas a otra prouincia diferente a lexos tierras.

Pero, ¿quiénes son los que nom bran o señalan los indios para el servicio de la m it’a }. E n tiempos pre-coloniales, esta “obligación” estaba orientada hacia dos sectores: la com unidad y el Estado (M urra 1975a [1958]) y se hallaba o rganizada por los señores étnicos o Kurakas. En todo caso, la autoridad de los M allku estuvo en directa relación con su capacidad de redistribución económica “y su jerarquía superior fue confirmada en la m edida que sus actos de

“generosidad” aparecían como la contraparte equitativa de los “servicios” recibidos. La jerarquía estuvo -paradójicamente- al servicio de la igualdad” (Platt 1987:98).

Para tal efecto existían funcionarios encargados de su cumplimiento:

Irafiri: El que tiene offició de dezir a cada vno lo que ha de hazer.

Mandón: que tiene a cargo hazer que den recaudo al pueblo: Irafiri.

El concepto ira se relaciona con organizar, nom brar, señalar, guiar, distribuir, repartir, dar. C onnota tam bién un sentido de repetición, de responder “lo m ism o” (irakhaatha). En ambos casos, la relación es binomial, po r lo que supone un elem ento com plem entario im prescindible.

Cabe aclarar que estas funciones están asociadas a otras categorías que o rganizan las sociedades andinas y a diversos niveles de jerarquización, en tanto fueron encargadas a especialistas vinculados a las esferas de poder.

La presencia de “guías” en los cantos colectivos (Soco y Susa), sugiere asimismo, la existencia de especialistas músicos en los diversos conjuntos instrum entales con que se acom pañaban las principales fiestas. Tal presencia directora, en las tropas actuales, queda explicitada con el “p u n te ro ” de una tropa llamado tam bién “guía” [norte de Potosí: jula jula], el cual maneja tam bién el siku ira del instrum ento de mayor ta m a ñ o ". E n Venta y M edia (O ruro), la

vestimenta utilizada por los "principales" *ira* y *arka* tocadores del *suri siku* es también un emblema de diferenciación jerárquica dentro la tropa[21]. El *siku ira*, en Italaque (cerca al lago Titicaca), es también el que empieza y termina "en todas las melodías y **arca** el que le acompaña" (Calamani Churata 1991).

2.2 Arka

Ahora trataremos de comprender el concepto de la mitad complementaria de **ira: arka.**

Bertonio en su Vocabulario nos entrega varias acepciones:

Arcatha, alifitha. 3que. Seguir
Arcatatha; seguir alque entra en alguna cafa, o lugar
Arcanacatha: Seguir do quiera que vaya
Arcahuatha: Seguir por poco tiepo, negocio breve
Arcarpaatha: Haquirpaatha. Salir acompañado al que fe pone en camino
Arcanitha: Venir con alguno
Arcaquipatha: Seguir al que va para efconderfe.

Resalta principalmente la idea de seguir, salir acompañando, "venir con alguno". En todo caso, lo fundamental es que se da una relación con un Otro (alter).

Quizá actualmente perviva sólo una parte de la polivalencia de este término. Stobart (1987:83) traduce *arka* como "el seguidor", de forma similar al Diccionario de Cotari y Mejía (1978): "**Arkaniña**: seguir, venir detrás de uno siguiéndole. Es decir el movimiento es en dirección hacia aquí." Similar concepto se halla en Gonzales Bravo (1948) y Langevín (1991:29). En este último, con un extenso y depurado análisis, aunque, siguiendo a Bravo, asume el nombre de la mitad complementaria *ira* como variante de *irpa*: "expresión que significa 'que guía' proveniente del verbo [aymara] actual **irpaña** 'llevar', 'guiar' y del antiguo verbo **irpatha**" (idem.). Es probable que se haya enfatizado sólo en una acepción reducida debido probablemente al uso cotidiano y vulgar que se la da. Torres Rubio (1966 [1616]) nos da una significación similar aunque destaca también su carácter contestatario (cf., supra).

Importante, más aún, es la idea de un servicio institucionalizado.

Arca. La obra de fervir al tambo[22]
Arcani. Mitayo del tambo.
Seruir al tambo, **Arcatha. Mittafitha**
Servicio afsi. **Arca, Mittha.**

Murra ha destacado el papel de la *mit'a* dentro el sistema político ideológico, económico, militar, agrícola y cultural en las sociedades andinas (Murra 1975a [1958], 1975b [1958]). En efecto, como estructura política y económica subyace incluso en sociedades anteriores a la del *tawantinsuyu*: "Cuando el Cuzco elaboró el sistema de mit'a estatal, tomó como modelo las **obligaciones recíprocas** comunales conocidas y comprendidas por todos" (Murra [1958] 1975a:27). Tal idea de obligación recíproca [comunal, estatal e incluso familiar *(ayni)*] subyace en esta relación de dos *sikus*: *arka* (mitayo

vestim enta utilizada p o r los "principales" ira y arka tocadores del suri siku es tam bién un emblema de diferenciación jerárquica dentro la tropa21. El siku ira, en Italaque (cerca al lago Titicaca), es tam bién el que empieza y term ina

"en todas las melodías y arca el que le acom paña" (Calamani C hurata 1991).

2.2 Arka

A hora tratarem os de com prender el concepto de la m itad com plem entaria de ira: arka.

Bertonio en su Vocabulario nos entrega varias acepciones:

Arcatha, alifitha. 3que. Seguir

Arcatatha; seguir alque entra en alguna cafa, o lugar

Arcanacatha: Seguir do quiera que vaya

Arcahuatha: Seguir por poco tiepo, negocio breve

Arcarpaatha: H aquirpaatha. Salir acompañado al que fe pone en camino Arcanitha: Venir con alguno

Arcaquipatha: Seguir al que va para efconderfe.

Resalta principalm ente la idea de seguir, salir acom pañando, "venir con algu n o ". En todo caso, lo fundam ental es que se da una relación con un O tro (alter).

Q uizá actualm ente perviva sólo una parte de la polivalencia de este té rmino. Stobart (1987:83) traduce arka como "el seguidor", de forma similar al Diccionario de Cotari y Mejia (1978): "Arkaniña: seguir, venir detrás de uno siguiéndole. Es decir el movimiento es en dirección hacia aquí." Similar concepto se halla en Gonzales Bravo (1948) y Langevín (1991:29). E n este

último, con un extenso y depurado análisis, aunque, siguiendo a Bravo, asume el nom bre de la m itad complementaria ira como variante de irpa-, “expresión que significa ‘que guía’ proveniente del verbo [aymara] actual irpaña ‘llevar’,

‘guiar’ y del antiguo verbo irpatha” (idem.). Es probable que se haya enfatizado sólo en una acepción reducida debido probablem ente al uso cotidiano y vulgar que se la da. Torres Rubio (1966 [1616]) nos da una significación similar aunque destaca tam bién su carácter contestatario (cf., supra).

Im portante, más aún, es la idea de un servicio institucionalizado.

Arca. La obra de fervir al tambo22

Arcani. Mitayo del tambo.

Seruir al tambo, Arcatha. Mittafitha

Servicio afsi. Arca, Mittha.

M urra ha destacado el papel de la m it’a dentro el sistema político ideológico, económ ico, militar, agrícola y cultural en las sociedades andinas (M urra 1975a [1958], 1975b [1958]). En efecto, como estructura política y económica subyace incluso en sociedades anteriores a la del tawantinsuyu: “C uando el Cuzco elaboró el sistema de m it’a estatal, tom ó como m odelo las obligaciones recíprocas comunales conocidas y com prendidas por to d o s”

(M urra [1958] 1975a:27). Tal idea de obligación recíproca [comunal, estatal e incluso familiar (aynij] subyace en esta relación de dos sikus: arka (mitayo

de tambo) *ira* (mandón), en una relación jerárquica. *Arka*, sin embargo, no es un servicio cualquiera; era servido en un tambo *(corpa uta)* cuya utilidad militar como catalizador ideológico de una "generosidad estatal institucionalizada" mediante la redistribución fue fundamental en las sociedades andinas *(ibid.)*. De hecho, tal "generosidad institucionalizada" es también pre-Inca.

Una segunda consecuencia es que el servicio de la *mit'a* sólo era asignado a unidades domésticas y no a individuos (estar casado o haber consolidado una unidad familiar era el requisito) siendo el *kuraka* (a nivel del grupo étnico) o el encargado de la unidad doméstica (nivel familiar) quienes velaban por el cumplimiento de dicha cuota (Murra [1958] 1975a:32).

A estas alturas, podemos concluir en una primera idea de reciprocidades *(arcakhaatha/irakhaatha)* extrapoladas a la relación musical entre dos mitades de una flauta complementaria:

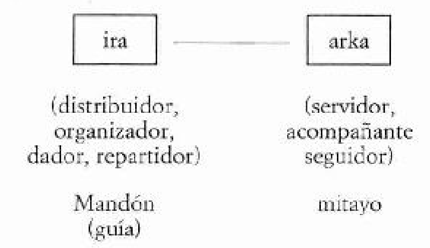


Tabla 2.

Esta relación de servicio institucionalizado (que sustenta las sociedades andinas y estatales del *tawantinsuyu*), actuó no como coacción represiva sino como ideología de reciprocidad y redistribución, ya que éste era además "definido como una ocasión gozosa (pues), la gente se encaminaba al trabajo (en tierras de los kurakas) cantando, vestida con sus mejores ropas" (Murra [1958] 1975b:33). Entre los aymaras Lupaca era también motivo de fiesta.

> **Aymatha**: Baylar al modo antiguo, efpecialmente quando va a las chacaras de fus principales (Bertonio [1612] 1984:28, II).

Resalta el hecho que *arka* y *mit'a* sean sinónimos. *Mit'a* connota, a su vez la idea de una vuelta o un retruque (*cuti*, "retorcer lo torcido"):

> **Mita, Cuti, Huafa**: Vna vez file precede Maya, Paya mitta Dos veces & c.
> **Cuti**, vel **mitta**: vez, Maa, Paa quimfa cuti, Vna dos tres veces.

La idea de turno; "vez", de hecho aclara una alternancia

> **Huafa, mitta, cuti, chuta, chuta, huachuta**: Vez, o vezes
> **Chuta**, vel **mitta, Huachutha, Cuti, Huafa**: Vez.
> **Mita**, vel **channa**: lo que dura por una temporada nomas.

Vuelta, turno rotativo, cambio. El concepto de *kuti*, desarrolla la idea de alternancia **en el tiempo** y de movimiento entre opuestos: "aquí cada elemento se va alternando con su opuesto en un reiterado vaivén" (Bouysse-Cassagne & Harris 1987:32), permitiendo superar la oposición. Lo temporal

de tam bo) ira (m andón), en una relación jerárquica. A rka, sin em bargo, no es un servicio cualquiera; era servido en un tam bo (corpa uta) cuya utilidad m ilitar como catalizador ideológico de una “generosidad estatal institucionalizad a ” m ediante la redistribución fue fundam ental en las sociedades andinas (ibid.). D e hecho, tal “generosidad institucionalizada” es tam bién pre-Inca.

U na segunda consecuencia es que el servicio de la m it’a sólo era asignado a unidades dom ésticas y no a individuos (estar casado o haber consolidado una unidad familiar era el requisito) siendo el kuraka (a nivel del grupo étnico) o el encargado de la unidad dom éstica (nivel familiar) quienes velaban p o r el cum plim iento de dicha cuota (M urra [1958] 1975a:32).

A estas alturas, podem os concluir en una prim era idea de reciprocidades (arcakhaatha/irakhaatha) extrapoladas a la relación musical entre dos m itades de una flauta complem entaria:

arka

(distribuidor,

(servidor,

organizador,

acompañante

dador, repartidor)

seguidor)

M andón

mitayo

(guía)

Tabla 2.

Esta relación de servicio institucionalizado (que sustenta las sociedades andinas y estatales del tawantinsuyu), actuó no como coacción represiva sino com o ideología de reciprocidad y redistribución, ya que éste era además

"definido como una ocasión gozosa (pues), la gente se encam inaba al trabajo (en tierras de los kurakas) cantando, vestida con sus mejores ropas" (M urra

[1958] 1975b:33). E ntre los aymaras Lupaca era tam bién m otivo de fiesta.

Aymatha: Baylar al modo antiguo, efpecialmente quando va a las chacaras de fus principales (Bertonio [1612] 1984:28, II).

Resalta el hecho que arka y m it'a sean sinónimos. M it'a connota, a su vez la idea de una vuelta o un retruque {cuti, "retorcer lo to rcid o "): Mita, Cutí, Huafa: Vna vez file precede Maya, Paya mitta Dos veces & c.

Cuti, vel mitta: vez, Maa, Paa quimfa cuti, Vna dos tres veces.

La idea de turno; "vez", de hecho aclara una alternancia

Huafa, mitta, cuti, chuta, chuta, huachuta: Vez, o vezes
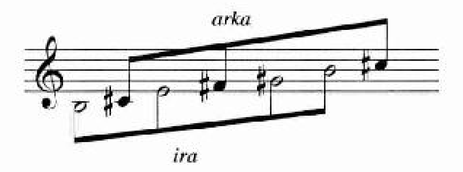
Chuta, vel mitta, Huachutha, Cuti, Huafa: Vez.

M ita, vel channa: lo que dura por una tem porada nomas.

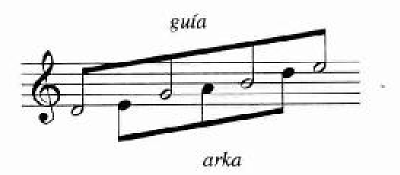
Vuelta, tu rn o rotativo, cambio. El concepto de ku ti, desarrolla la idea de alternancia en el tiempo y de m ovimiento entre opuestos: "aquí cada elem ento se va alternando con su opuesto en un reiterado vaivén" (Bouysse-Cassagne & Elarris 1987:32), perm itiendo superar la oposición. Lo tem poral

y el carácter de turno alternado y que "dura una temporada nomás" subrayan una igualdad simétrica entre los dos lados y una contrariedad antagónica (Platt 1987:93). Platt (1987) ha subrayado cómo un leve desequilibrio entre los dos polos de una oposición simétrica es fundamental en las sociedades aymaras. Tal relación se funda sin embargo en "dos tipos de complementariedad": el primero **balanceado**, "se funda en la noción de dos equivalencias emparentadas; el segundo, **polar**, surge de la mutua atracción y repulsión de dos contrarios irreductibles. El primero se basa en la semejanza, el segundo en la diferencia" (ob. cit.:93). Ambos ofrecen modelos contrastrados entre dos contrincantes sociales, con miras a su futura unidad. ¿De qué manera esta noción de contrarios antagónicos y semejantes se conjuga en la música, y se constituirá como fundamental para establecer una unidad entre *ira* y *arka*; entre un mandón y el mitayo *(arkani)*? ¿En que perspectiva, la alteridad (el Otro, la mitad opuesta de un *siku* concebido como unidad, dentro una relación de igualdad y jerarquía), puede constituir también la base para la construcción musical; o la base de una identidad musical (ideológica)?

La estética de la música andina se construye dentro de tal alternancia *(arkakhaatha/irakhaatha)* musical que se da entre las dos mitades del *siku* *(arka/ira)*, en la que un *siku* tiene una nota que tiene que ser "respondida" alternativamente en "otra temporada", por la otra mitad del *siku* complementario.



Ej. Mus. 1. Chiriwanus *(par de* likus*) (Baumann 1979:13)*



Ej. Mus. 2. Jula jula *(Stobart 1987:83)*

El tiempo musical se hallaría vinculado, entonces, a la idea de "vez", donde cada músico espera su turno—"temporada"—para retrucar, en un juego recíproco de alternancias en el que cada nota, de los tubos de *ira* y de *arka*, va construyendo una línea melódica, en un *kuti* constante.

Cutipatha, aynitha: contradecir lo que otro dize
Cutipasitha, aynisitha: porfiar vno con otro. Debatir entre sí.

y el carácter de tu m o alternado y que "dura una tem porada nom ás" subrayan una igualdad simétrica entre los dos lados y una contrariedad antagónica (Platt 1987:93). P latt (1987) ha subrayado cómo un leve desequilibrio entre los dos polos de una oposición simétrica es fundam ental en las sociedades aymaras. Tal relación se funda sin em bargo en "dos tipos de com plem entaried ad ": el prim ero balanceado, "se funda en la noción de dos equivalencias em parentadas; el segundo, polar, surge de la m utua atracción y repulsión de dos contrarios irreductibles. El prim ero se basa en la semejanza, el segundo en la diferencia" (ob. cit.:93). Ambos ofrecen m odelos contrastrados entre dos contrincantes sociales, con miras a su futura unidad. ¿De qué m anera esta noción de contrarios antagónicos y semejantes se conjuga en la música, y se constituirá como fundam ental para establecer una unidad entre ira y arka

entre un m andón y el mitayo (arkam•)? ¿En que perspectiva, la alteridad (el O tro, la m itad opuesta de un siku concebido como unidad, dentro una relación de igualdad y jerarquía), puede constituir tam bién la base para la construcción musical; o la base de una identidad musical (ideológica)?

La estética de la música andina se construye dentro de tal alternancia (arkakhaatha/irakhaatha) musical que se da entre las dos m itades del siku (arka/ira), en la que un siku tiene una nota que tiene que ser "resp o n d id a"

alternativam ente en "otra tem porada", por la otra m itad del siku com plem entario.

arka

—i

--- 7----- -------------

ira

Ej. Mus. 1. Chiriwanus (par de likusj (Baumann 1979:13)

guía

arka

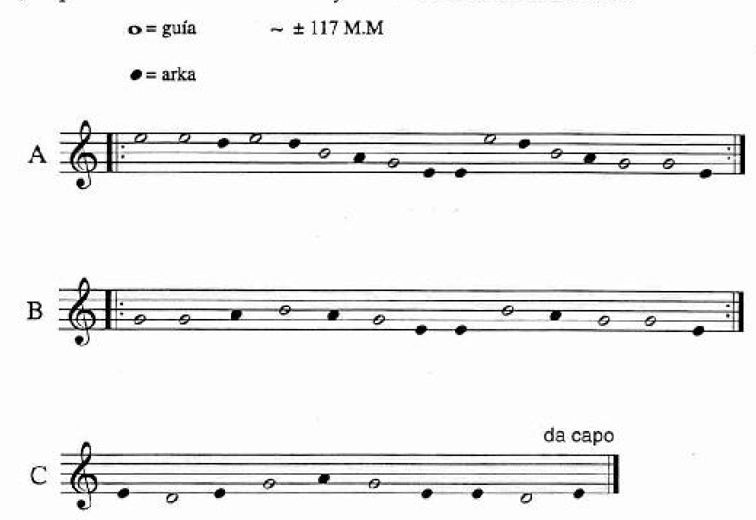
Ej. Mus. 2. Jula jula (Stobart 1987:83)

El tiem po musical se hallaría vinculado, entonces, a la idea de "vez", d o n de cada m úsico espera su turno— "tem porada"— para retrucar, en un juego recíproco de alternancias en el que cada nota, de los tubos de ira y de arka, va construyendo una línea melódica, en un k u ti constante.

Cutipatha, aynitha: contradecir lo que otro dize

Cutipasitha, aynisitha: porfiar vno con otro. D ebatir entre sí.

El concepto de *ayni*, "vaivén recíproco de trabajo o de bienes entre dos contrapartes" (Bouysse-Cassagne & Harris 1987:32) puede aclararnos aún más, en tanto se trataría de una relación entre dos unidades domésticas, entre dos actores, en un constante "debatir", "contradecir" y "porfiar uno con otro", explicitada en la actuación y la construcción melódica.



Ej. Mus. 3. "Chúkaru-baile" (Jula jula) *(Baumann 1979:20)*

Aquí podemos volver al concepto de *yanantín* en tanto, una melodía sólo puede ser construída (y alcanza su unidad) con la participación de dos "oponentes". Ambos, "irasiri" y "arcani", formarían el tramado de la música que es resuelta dentro de los límites del sistema de ordenamiento dual de oposiciones complementarias y simétricas.

En instrumentos como los *pinkillu* del norte de Potosí, que si bien pueden abarcar la escala pentatónica completa raramente lo hacen, pues "más frecuentemente comparten la melodía, hocket, entre la (**tarita**), **tara y much'a**" (Stobart 1987:88). Tal alternancia, no sólo tiene efectos simbólicos (a nivel del sistema de representaciones); también construiría una estética diferente "prácticamente necesaria debido tanto a la 'tessitura' limitada de los instrumentos y excesiva presión del soplo requerido para producir el tomo escogido. Este tono fuerte incluye '**tara**' (Aymara = ancho o doble), sonido extra-armónico que es preferido a las armonías puras y tonos dulces de las flautas europeas" (ob. cit.:88).

Lo que se ha denominado como técnica "dialogada" (Valencia Chacón), hoquetus (Stobart 1987; Baumann 1979), ¿no hará referencia más bien a esta idea de "turno rotativo", "vez", explícito en los conceptos de *mitta*, *cchana*, *arka*?. Una "alternancia" temporal entre los sonidos del *siku arka* y el *siku ira*, en un *kuti* (turno, vez) constante, entre las dos mitades de un mismo

El concepto de ayni, “vaivén recíproco de trabajo o de bienes entre dos contrapartes” (Bouysse-Cassagne & H arris 1987:32) puede aclararnos aún más, en tanto se trataría de una relación entre dos unidades domésticas, entre dos actores, en un constante “d ebatir”, “contradecir” y “porfiar uno con o tro ”, explicitada en la actuación y la construcción melódica.

o = guía

— ± 117 M .M

0 - arka

da capo

~7J

Ej. Mus. 3. "Chúkaru-baile" (Jula jula) (Baumann 1979:20) Aquí podem os volver al concepto de yanantín en tanto, una melodía sólo puede ser construida (y alcanza su unidad) con la participación de dos "o p o n entes". Ambos, "irasiri" y "arcani", form arían el tram ado de la música que es resuelta dentro de los límites del sistema de ordenam iento dual de oposiciones com plem entarias y simétricas.

En instrum entos como los pinkillu del norte de Potosí, que si bien pueden abarcar la escala pentatónica com pleta raram ente lo hacen, pues "más frecuentem ente com parten la melodía, hocket, entre la (tarita), tara y much'a"

(Stobart 1987:88). Tal alternancia, no sólo tiene efectos simbólicos (a nivel del sistema de representaciones); tam bién construiría una estética diferente

"prácticam ente necesaria debido tanto a la 'tessitura' limitada de los instrum entos y excesiva presión del soplo requerido para producir el tom o escogido. Este tono fuerte incluye 'tara' (Aymara = ancho o doble), sonido extra-arm ónico que es preferido a las armonías puras y tonos dulces de las flautas europeas" (ob. cit.:88).

Lo que se ha denom inado como técnica "dialogada" (Valencia Chacón), hoquetus (Stobart 1987; Baum ann 1979), ¿no hará referencia más bien a esta idea de "turno rotativo", "vez", explícito en los conceptos de mitta, cchana, arka). Una "alternancia" tem poral entre los sonidos del siku arka y el siku ira, en un k u ti (turno, vez) constante, entre las dos mitades de un mismo

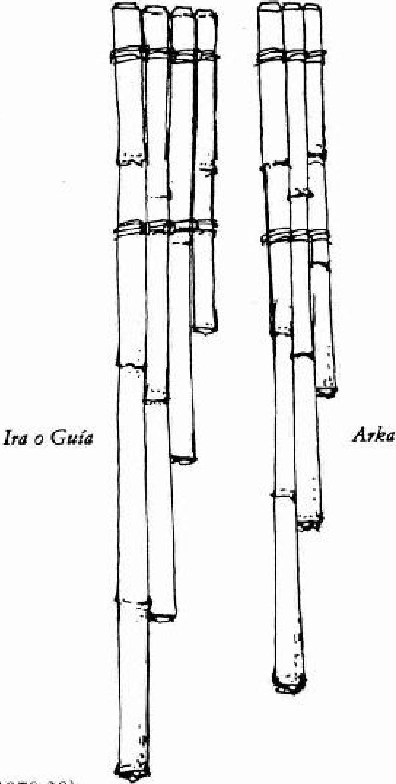


Fig. 1. Jula jula *(Baumann 1979:38)*

instrumento, reproduciendo la relación de *mit'a* en el tambo *(arka)*, o sea entre un hatún runa y los organizadores (señores étnicos, Estado, etc.): *ira*.

Tal relación, que puede ser extrapolada a varios otros niveles de pares de oposición (vencedor/vencido, masculino/femenino, mandón/mitayo), queda, sin embargo, suprimida dentro una ideología de redistribución (a nivel de organizaciones amplias) y de reciprocidad *(ayni)* dentro la unidad dual del *siku*; *irakhaatha/arkakhaatha*: responder lo mismo que el *arka* y hacer o decir lo que el Otro *(ira)* dice o hace, en un constante vaivén homólogo; en una constante igualación y complementación.

Desde esta perspectiva, la música constituirá un sistema jerarquizado y organizado en el cual, los sonidos de *ira* funcionan como "soportes" en relación con los sonidos del *arka*. Los sonidos de *ira* fluirían entonces como sonidos "fuertes" y los de *arka* como "apoyo"[23]. Tal jerarquización (ideológica) musical, se esfuma (disipa) no obstante en el conjunto melódico de la pieza musical.

Tales relaciones en los *siku* puede extrapolarse a varios niveles de oposición: la relación espacial *ira*/arriba-*arka*/abajo; a la "altura" del sonido: sonido agudo/femenino[24]—sonido grave/masculino; hilera principal/hilera falsa[25].

•i

Fig. 1. Jula jula (Baumann 1979:38)

instrum ento, reproduciendo la relación de m it'a en el tam bo (arka), o sea entre un hatún runa y los organizadores (señores étnicos, Estado, etc.): ira.

Tal relación, que puede ser extrapolada a varios otros niveles de pares de oposición (vencedor/vencido, m asculino/fem enino, m andón/m itayo), queda, sin em bargo, suprim ida dentro una ideología de redistribución (a nivel de organizaciones amplias) y de reciprocidad (ayni) dentro la unidad dual del siku\ irakhaatha/arkakhaatha: responder lo mismo que el arka y hacer o decir lo que el O tro (ira) dice o hace, en un constante vaivén homólogo; en una constante igualación y com plementación.

D esde esta perspectiva, la música constituirá un sistema jerarquizado y o rganizado en el cual, los sonidos de ira funcionan como "soportes" en relación con los sonidos del arka. Los sonidos de ira fluirían entonces como sonidos

"fuertes" y los de arka como "apoyo"23. Tal jerarquización (ideológica) m usical, se esfuma (disipa) no obstante en el conjunto melódico de la pieza m usical.

Tales relaciones en los siku puede extrapolarse a varios niveles de oposición: la relación espacial fra/arriba-ar^ö/abajo; a la "altura" del sonido: sonido agudo/fem enino24— sonido grave/masculino; hilera principal/hilera falsa25.

Una "tropa", entonces, ¿no significará también (en su unidad mínima) una relación donde se conjugan varias "unidades domésticas" [familias] para constituir una "tropa comunal" (a la manera de los *jula jula* del norte de Potosí) de un "cawildo", que se junta con otras tropas durante el *tinku*, en una dimensión segmentaria (Platt 1987), hasta constituir un conjunto homólogo de tropas de *alaasaya* vs. *majasaya* enfrentadas en un *tinkú* musical[26]?

De hecho, esta división dual—musical/geográfica—se explicita aún más en el canto de las imillas y en el ritmo de los *wayñus* de los *charangos*, durante las fiestas regionales en los pueblos coloniales del norte de Potosí, donde puede oírse, en una mitad del pueblo, el *wayñu* traído de la puna y, en la otra mitad, el *wayñu* traído del valle.

A nivel social, puede considerarse asimismo la oposición de género entre la música como función masculina y el tejido como actividad netamente femenina (Cereceda 1990; Stobart 1991) articulados ambos como "emblemáticos" para la identidad étnica y en donde música y tejido forman un cuerpo único. ¿No tendrá esta misma connotación, el hecho de que un *siku* sea también un tramado que es "tejido" en la horquilla horizontal ("chumpi *siku*") que sostiene los tubos?. Izikowitz (s.f.) señala esta característica de tejido de los amarres en las zampoñas chipaya y aymara (ver estos amarres de los *siku* en ob. cit.). Entre los aymaras del altiplano orureño funciona explícitamente como un emblema de identidad étnica, en tanto, en estos amarres, se tejen las figuras así como se utilizan colores característicos del *ayllu* (Valeriano Thola 1991:29)[27]. Estudios semióticos más detallados deberán enfatizar estas relaciones (no musicales) a nivel más particularizado.

3. *Orqo / china*

No pretendemos entrar en mayores discusiones sobre las funciones musicales de la segunda hilera[28]. Nos remitiremos simplemente a la nomenclatura que designa la primera y la segunda hilera abierta del *sikuri* de Tapacarí.

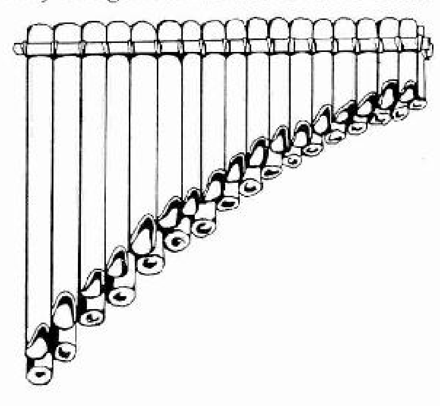


Fig. 2. Sikuri

Una “tro p a ”, entonces, ¿no significará tam bién (en su unidad mínima) una relación donde se conjugan varias “unidades dom ésticas” [familias] para constituir una “tropa com unal” (a la manera de los jula jula del norte de Potosí) de un “caw ildo”, que se junta con otras tropas durante el tinku, en una dim ensión segmentaria (Platt 1987), hasta constituir un conjunto hom ólogo de tropas de alaasaya vs. majasaya enfrentadas en un tin kú musical26?

D e hecho, esta división dual— musical/geográfica— se explicita aún más en el canto de las imillas y en el ritm o de los wayñus de los charangos, durante las fiestas regionales en los pueblos coloniales del norte de Potosí, donde puede oírse, en una m itad del pueblo, el wayñu traído de la puna y, en la otra mitad, el wayñu traído del valle.

A nivel social, puede considerarse asimismo la oposición de género entre la música como función masculina y el tejido como actividad netam ente fem enina (Cereceda 1990; Stobart 1991) articulados ambos como “em blem áticos”

para la identidad étnica y en donde música y tejido form an un cuerpo único.

¿No tendrá esta misma connotación, el hecho de que un siku sea tam bién un tram ado que es “tejido” en la horquilla horizontal (“chum pi siku") que sostiene los tubos?. Izikowitz (s.f.) señala esta característica de tejido de los am arres en las zampoñas chipaya y aymara (ver estos amarres de los siku en ob.

cit.). E ntre los aymaras del altiplano orureño funciona explícitam ente como un emblem a de identidad étnica, en tanto, en estos amarres, se tejen las figuras así como se utilizan colores característicos del ayllu (Valeriano Thola 1991:29)27. Estudios semióticos más detallados deberán enfatizar estas relaciones (no musicales) a nivel más particularizado.

3. O rq o I china

N o pretendem os entrar en mayores discusiones sobre las funciones m usicales de la segunda hilera28. Nos remitiremos simplemente a la nom

enclatura que designa la prim era y la segunda hilera abierta del sikuri de Tapacarí.

Ftg. 2. Sikuri

Contrastando la relación de "obligaciones recíprocas" dentro de una ideología de reciprocidad, tomamos como modelo estos *sikuri* (Butrón 1991), que generalmente aparecen en tres tamaños (*sanja*, *chaupi* y *ch'illi*, sin *arka* ni *ira*[29]). Estos aerófonos, al contrario que los *jula jula chirihuanu*, tienen doble hilera, cada hilera con 17 tubos; la segunda es sin embargo falsa, es decir, tiene la parte basal de los tubos abierta (v. también las *sikuras* del norte de Potosí).

La hilera principal, es denominada *orqo* y la falsa, que se encuentra detrás, *china*. Bertonio, en su Vocabulario, nos da la significación en el aymara del Siglo XVII: "**orco** Significa el fexo mafculino en todos los animales brutos y paxaros." Por oposición, **Cchina** es el "Trafero de todos los animales". *China*, en Torres Rubio es igualmente "el trasero". Pero *china* es también "Moza de servicio" (T.R.:146) o "Criada de cafa" (L.B.)[30]. Sin embargo, *china* tuvo implicancias más amplias. Este término era sinónimo de *supari*[31]: "sierva, criada o esclava" aunque, si bien denota igualmente una relación de servicio, también "antiguamente feruia (...) de concubina, o muger menos principal que aquella que era legítima muger"; en otras palabras, designaba la segunda mujer de algún Principal o Mallku. Su opuesto masculino, **Yana** "Criado, hombre que firue", enfatiza el orden de la relación con la sociedad aymara. Bouysse-Cassagne (1987:365) ve, en este orden jerarquizado del *yana*, la imagen inversa que los aymaras tienen de sí mismos; la simetría opuesta que permite definir e incorporar a un grupo que no puede integrarse a los esquemas sociales. No por nada, los aymaras llamaban en son de burla a los yanaconas—muchos de ellos **Urus—"siña miraca"**: muertos vivientes. Su pertenencia los situaba en el mundo inferior, oscuro y secreto (ob. cit.:366–7). Tales desplazamientos simbólicos les permiten construir un orden social (y simbólico) que situa no sólo a los grupos (etnias, etc.), sino a los individuos de un modo jerárquico y establecido.

Actualmente, tales voces mantienen parte de su significado—tanto en quechua como en aymara—aunque posiblemente han perdido gran parte de su sentido.

> **orqo**. animal macho (Cotari; Mejía 1978:254)
> **China supay**. diabla (Herrero & Sánchez de Lozada 1974:22)
> **China**. Criada, sirvienta (De Lucca 1983:100)
> **Orqo**, macho. Se opone a **china** (Herrero & Sánchez de Lozada 1974:103)
> **Orqo**, montaña (idem)

Encontramos nuevamente una marcada y explícita diferenciación sexual que se observa entre la hilera principal: *orqo* y la segunda fila de tubos: *china* (tanto en quechua como en aymara). *Orqo* hace referencia al "sexo masculino en todos los animales y aves" (no a los humanos) y su vinculación con el cerro podría enfatizar su potencial carácter fecundante. *China* es una criada de casa, una sirvienta, aunque también se enfatiza su carácter sexual (hembra).

C ontrastando la relación de "obligaciones recíprocas" dentro de una ideología de reciprocidad, tomamos como modelo estos sikuri (Butrón 1991), que generalm ente aparecen en tres tamaños (sanja, chaupi y ch'illi, sin arka ni ira29). Estos aerófonos, al contrario que los jula jula chirihuanu, tienen doble hilera, cada hilera con 17 tubos; la segunda es sin em bargo falsa, es decir, tiene la parte basal de los tubos abierta (v. tam bién las sikuras del norte de Potosí).

La hilera principal, es denom inada orqo y la falsa, que se encuentra detrás, china. Bertonio, en su Vocabulario, nos da la significación en el aymara del Siglo XVII: "orco Significa el fexo mafculino en todos los animales brutos y paxaros." P o r oposición, Cchina es el "Trafero de todos los anim ales".

China, en Torres Rubio es igualmente "el trasero". Pero china es tam bién

"Moza de servicio" (T.R.:146) o "Criada de cafa" (L.B.)i0. Sin embargo, china tuvo implicancias más amplias. Este térm ino era sinónimo de suparíK. "sierva, criada o esclava" aunque, si bien denota igualmente una relación de servicio, tam bién "antiguam ente feruia (...) de concubina, o m uger menos principal que aquella que era legítima m uger"; en otras palabras, designaba la segunda mujer de algún Principal o Mallku. Su opuesto masculino, Yana "Criado, hom bre que firu e", enfatiza el orden de la relación con la sociedad aymara.

Bouysse-Cassagne (1987:365) ve, en este orden jerarquizado del yana, la im agen inversa que los aymaras tienen de sí mismos; la simetría opuesta que p e rmite definir e incorporar a un grupo que no puede integrarse a los esquemas sociales. N o por nada, los aymaras llamaban en son de burla a los yanaconas — m uchos de ellos Urus— "siña miraca": m uertos vivientes. Su perten en cia los situaba en el m undo inferior, oscuro y secreto (ob. cit.:366-7). Tales desplazam ientos simbólicos les perm iten construir un orden social (y simbólico) que sitúa no sólo a los grupos (etnias, etc.), sino a los individuos de un m odo jerárquico y establecido.

A ctualm ente, tales voces m antienen parte de su significado— tanto en q

uechua com o en aymara— aunque posiblem ente han perdido gran parte de su sentido.

orqo. animal macho (Cotari; Mejía 1978:254)

China supay. diabla (Herrero & Sánchez de Lozada 1974:22)

China. Criada, sirvienta (De Lucca 1983:100)

O rqo, macho. Se opone a china (Herrero & Sánchez de Lozada 1974:103) O rqo, montaña (idem)

E ncontram os nuevam ente una m arcada y explícita diferenciación sexual que se observa entre la hilera principal: orqo y la segunda fila de tubos: china (tanto en quechua como en aymara). Orqo hace referencia al “sexo masculino en todos los animales y aves” (no a los humanos) y su vinculación con el cerro podría enfatizar su potencial carácter fecundante. China es una criada de casa, una sirvienta, aunque tam bién se enfatiza su carácter sexual (hem bra).

Volviendo a nuestra temática principal, creemos importante enfatizar la supresión de las relaciones dialectales de simetría entre las dos filas de tubos de los *sikus*. Desde el punto de vista plástico quizá sea importante el hecho de que la segunda hilera sea abierta y la principal cerrada. Sea como fuere, dentro de esta percepción se suprime la relación de *mit'a*, de *cuti*, de "igualdad", de reciprocidad, de complementariedad y alternancia entre ambas hileras (explicitada, tal vez, en el sentido de que la segunda hilera no se toca). El carácter de servicio subordinado *(yana, supari)*, y su vinculación integrante de un opuesto inferior incluido, evidencian relaciones donde la simetría desaparece[32].

Sikuri	(Tapacari)
orqo hilera principal	**china** hilera secundaria
sanja chaupi ch'illi	sanja chaupi ch'illi

Tabla 3.

masculino/arriba/orqo/delante del tocador. HILERA PRINCIPAL

OOOOOOOOOOOOOOOOO
OOOOOOOOOOOOOOOOO

femenino/abajo/china/detrás del tocador. HILERA SECUNDARIA

Fig. 3. orqo/china

En el caso de la relación entre *orqo* y *china* se trata, evidentemente, de una articulación totalmente distinta a la de *arka/ira* (mitayo/señor étnico) donde las "obligaciones recíprocas" son el elemento fundamental de articulación. En este segundo caso, no se trata de simetría entre dos polos, en tanto la hilera falsa aparece dentro de una relación de servidumbre (amplificador acústico?) con *orqo*. Tampoco el "servicio" es frente al grupo étnico, ni al Estado; *china* (moza de servicio) subraya mas bien su carácter de obligación doméstica dentro de una unidad familiar (o de algún principal o autoridad étnica, bajo su mando).

Dentro del campo netamente musical y estético, en la actualidad, la segunda hilera presupone varias funciones—excluidas las de ser ejecutadas—: "solidifican el instrumento (función de refuerzo), cambian su apariencia (función visual u ornamental), y modifican su sonoridad (función acústica)" (Langevín 1991:43). Habrá que ver, en el futuro, la conceptualización de los músicos andinos en relación tanto a los tubos secundarios abiertos como cerrados[33].

Volviendo a nuestra temática principal, creemos im portante enfatizar la supresión de las relaciones dialectales de simetría entre las dos filas de tubos de los sikus. D esde el punto de vista plástico quizá sea im portante el hecho de que la segunda hilera sea abierta y la principal cerrada. Sea como fuere, dentro de esta percepción se suprim e la relación de m it'a, de cuti, de "iguald a d ", de reciprocidad, de com plem entariedad y alternancia entre ambas hileras (explicitada, tal vez, en el sentido de que la segunda hilera no se toca). El carácter de servicio subordinado (yana, supari), y su vinculación integrante de un opuesto inferior incluido, evidencian relaciones donde la simetría desaparece32.

Sikuri

(Tapacari)

orqo

china

hilera principal

hilera secundaria

sanja

sanja

chaupi

chaupi

ch'illi

ch'illi

Tabla 3.

m a s c u lin o /a rrib a /o rq o /d e la n te del tocador. H IL E R A P R IN C IP A L

OOQOOOOOOOOOOOOOO

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

fe m e n in o /a b a jo /c h in a /d e trá s del tocador. H IL E R A S E C U N D A R IA Fig. 3. orqo/china

E n el caso de la relación entre orqo y china se trata, evidentem ente, de una articulación totalm ente distinta a la de arka/ira (m itayo/señor étnico) donde las "obligaciones recíprocas" son el elemento fundam ental de articulación.

En este segundo caso, no se trata de simetría entre dos polos, en tanto la hilera falsa aparece dentro de una relación de servidum bre (amplificador acústico?) con orqo. Tam poco el "servicio" es frente al grupo étnico, ni al Estado; china (moza de servicio) subraya mas bien su carácter de obligación dom éstica dentro de una unidad familiar (o de algún principal o autoridad étnica, bajo su m ando).

D entro del cam po netam ente musical y estético, en la actualidad, la segunda hilera presupone varias funciones— excluidas las de ser ejecutadas— :

"solidifican el instrum ento (función de refuerzo), cam bian su apariencia (función visual u ornam ental), y modifican su sonoridad (función acústica)"

(Langevín 1991:43). H abrá que ver, en el futuro, la conceptualización de los músicos andinos en relación tanto a los tubos secundarios abiertos como cerrados" .

3. *Machu y palq'a*[34]

Tomamos ahora un tercer ejemplo: el *siku* de la zona orureña del lago Poopó. Estas zampoñas son flautas de pan complementarias de doble hilera, es decir, se hallan compuestas por una mitad *ira*—de 8 tubos en la hilera principal y 8 en la falsa—y otra *arka*, con 7 tubos tanto en la primera hilera como en la segunda. Resulta pertinente llamar la atención sobre el hecho de que la nomenclatura utilizada por los campesinos de diversas zonas para nombrar tanto la primera como la segunda fila, no se encuentra generalizada como la relación *ira/arka* y, por tanto, tienen una gran variabilidad. En Quiabaya por ejemplo, la segunda fila abierta de la *phukuna* se llama *sanq'a* y todos los instrumentos pueden llevarla o no. "El **toyo**, a menudo, y la **sanqa**, a veces, llevan más bien una segunda fila cerrada. "Según P.T., que toca el **toyo**, esta fila cerrada atrás del toyo se llama **wajo**, y un toyo provisto de tal segunda fila **marimacho**"[35] (Langevín 1991:33).

Los campesinos de la región de Poopó (Oruro), denominan la hilera principal de los *siku* como *macho* y la segunda *palq'a*.

No insistiremos mayormente en la relación *ira/arka*, pues ya ha sido discutida. Puede observarse, no obstante, una evidente cuatripartición *(tawantin)* simbólica-sexual: *arka-ira/machu-palq'a*. En este caso, la relación binomial entre la hilera principal y la hilera secundaria, esta determinada por la fila principal masculina *(machu)*[36]. No entraremos a discutir las proyecciones simbólicas que alcanza lo masculino en esta relación, sino que trataremos de en-

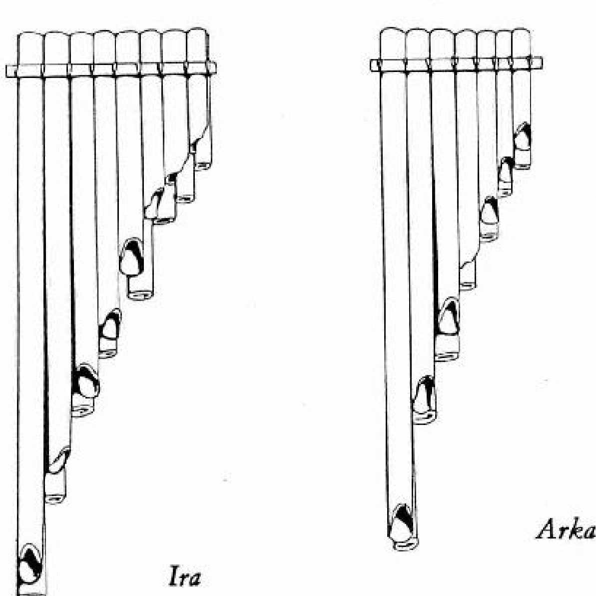


Fig. 4. Siku

3. M achu y palq’a

Tom am os ahora un tercer ejemplo: el siku de la zona orureña del lago P oopó. Estas zam poñas son flautas de pan complementarias de doble hilera, es decir, se hallan com puestas por una m itad ira— de 8 tubos en la hilera principal y 8 en la falsa— y otra arka, con 7 tubos tanto en la prim era hilera como en la segunda. Resulta pertinente llamar la atención sobre el hecho de que la nom enclatura utilizada po r los campesinos de diversas zonas para n om brar tanto la prim era como la segunda fila, no se encuentra generalizada como la relación ira/arka y, por tanto, tienen una gran variabilidad. E n Quiabaya por ejemplo, la segunda fila abierta de la phukuna se llama sanq’a y todos los instrum entos pueden llevarla o no. “El toyo, a m enudo, y la sanqa, a veces, llevan más bien una segunda fila cerrada. “Según P.T., que toca el toyo, esta fila cerrada atrás del toyo se llama wajo, y un toyo provisto de tal segunda fila marimacho”35 (Langevín 1991:33).

Los campesinos de la región de P oopó (O ruro), denom inan la hilera p rin cipal de los siku como macho y la segunda palq’a.

N o insistiremos mayorm ente en la relación ira/arka, pues ya ha sido discutida. P u ed e observarse, no obstante, una evidente cuatripartición (tawantin) simbólica-sexual: arka-ira/machu-palq’a. En este caso, la relación binomial entre la hilera principal y la hilera secundaria, esta determ inada por la fila principal m asculina (machu?1'. N o entrarem os a discutir las proyecciones simbólicas que alcanza lo masculino en esta relación, sino que tratarem os de en-H s»

A

a

t í

A rka

Ira

Fig. 4. Siku

tender, en la medida de lo posible, la voz *palq'a* (en aymara) que designa la segunda fila de tubos.

Tanto el quechua como el aymara nos dan significados parecidos: se refieren a la separación de algo que tenía unidad y/o se desprende (divide) de algo mayor. La relación de la segunda hilera es de dependencia dentro de una jerarquización metafórica. Sin embargo, es muy difícil captar el campo semántico de este término. En el aymara antiguo (Bertonio) tiene la acepción antes señalada:

Pallca; La encrucijada del camino, o la rama del arbol...Hauiri pallca. Vn braco del rio. Ampara pallca. La diuiſion que haze cada dedo.

Tal significado se conserva en el aymara actual con otra escritura. "**Pallka. Encrucijada, punto donde se cruzan varios caminos...Horqueta, bifurcación**" (De Lucca 1983:331). El quechua nos muestra igualmente una significación similar. El padre Honorio Mossi (1860:200), traduce en efecto **Pallca** como: "**La horqueta, ó ramo, ó cosa partida, dividida como horqueta-pallccañan: división de dos caminos, bivio...etc.**" El cochabambino Jesús Lara, traduce también **Pallqa** como **ahorquillado** (Lara s.f.).

La segunda fila de tubos secundarios, siguiendo el sentido dado tanto en el quechua como en el aymara, constituirá una división, una "cosa partida" de la fila principal que llevaría implícita la relación simétrica. Connota su articulación de lo que se divide, aunque se trata de una división cohesionada, aunque de menor tamaño y dependiente. Sin embargo, ¿cuál es el sentido de concebir la segunda hilera como "cosa partida"; como división?

Cabe una segunda interpretación. Nos aventuramos a proponer un paralelismo con la segunda fila abierta *sanq'a*[37] de los *sikus* de la orquesta *khantu* para lo cual retomamos la puntualización hecha por Langevín (1991): "es interesante indicar que *sanq'a* designa a una "persona de labio leporino" y que no podría soplar en tal zampoña, y que botaría su soplo en la segunda hilera (**sanq'a**)". Bertonio (308:II) traduce también **Sanka** como "**De labios partidos**". Al margen de la imposibilidad técnica del soplo, creemos que resulta importante señalar este otro sentido del análisis: el de considerar también, en Quiabaya, la segunda hilera de tubos como "cosa partida", o más bien, algo que se refiere a una división. Entre los Macha, los **gemelos** o la referencia a los **labios partidos** sugiere una división entre las dos mitades del cuerpo (Platt 1976) y constituye, en efecto, un *yanantin*[38].

Dentro de esta relación, *palq'a*—y *sank'a*—definiría al *siku ira* y *arka* que a su vez está dividido en "otro" *yanantin*. Esta voz, más que vincular una relación con la primera hilera, explicitaría esta significación "de cosa partida" (doble hilera) del *siku ira* y *arka*. En su unidad, el *siku ira* y *arka*, estaría concebido como unidades a su vez "divididas" en dos mitades y donde el termino *machu* enfatiza además la característica doblemente masculina y prestigiosamente jerarquizada: *siku ira*/hilera principal-*machu* (en tanto, *machu* también se traduce como antepasados y es la hilera que musicalmente se toca).

tender, en la m edida de lo posible, la voz palq’a (en aymara) que designa la segunda fila de tubos.

T anto el quechua como el aymara nos dan significados parecidos: se refieren a la separación de algo que tenía unidad y/o se desprende (divide) de algo mayor. La relación de la segunda hilera es de dependencia dentro de una jerarquización metafórica. Sin embargo, es muy difícil captar el campo semántico de este término. En el aymara antiguo (Bertonio) tiene la acepción antes señalada:

Pallca; La encrucijada del camino, o la rama del árbol...Hauiri

pallca. Vn braco del rio. Ampara pallca. La divifion que haze cada dedo.

Tal significado se conserva en el aymara actual con otra escritura. “Pallka.

Encrucijada, punto donde se cruzan varios caminos...Horqueta, bifurcación” (De Lucca 1983:331). El quechua nos m uestra igualmente una significación similar. El padre H onorio Mossi (1860:200), traduce en efecto Pallca como: “La horqueta, ó ramo, ó cosa partida, dividida como horqueta-pallccañan: división de dos caminos, bivio...etc.” El cochabam bino Jesús Lara, traduce tam bién Pallqa como ahorquillado (Lara s.f.).

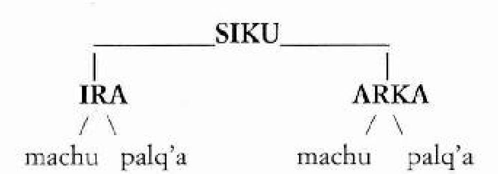
La segunda fila de tubos secundarios, siguiendo el sentido dado tanto en el quechua como en el aymara, constituirá una división, una “cosa p artid a” de la fila principal que llevaría implícita la relación simétrica. C onnota su articulación de lo que se divide, aunque se trata de una división cohesionada, aunque de m enor tam año y dependiente. Sin embargo, ¿cuál es el sentido de concebir la segunda hilera como “cosa p artid a”; como división?

C abe una segunda interpretación. Nos aventuramos a p roponer un paralelismo con la segunda fila abierta sanq’a'1 de los sikus de la orquesta khantu para lo cual retom am os la puntualización hecha por Langevín (1991): “es interesante indicar que sanq’a designa a una “persona de labio leporino” y que no podría soplar en tal zampoña, y que botaría su soplo en la

segunda hilera (sanq'a)". Bertonio (308:11) traduce tam bién Sanka como "D e labios partidos". Al margen de la imposibilidad técnica del soplo, creemos que resulta im portante señalar este otro sentido del análisis: el de considerar tam bién, en Quiabaya, la segunda hilera de tubos como "cosa p artid a", o más bien, algo que se refiere a una división. E ntre los Macha, los gemelos o la referencia a los labios partidos sugiere una división entre las dos mitades del cuerpo (Platt 1976) y constituye, en efecto, un y a n a n tin h.

D entro de esta relación, palq'a— y sank'a— definiría al siku ira y arka que a su vez está dividido en "o tro " yanantin. Esta voz, más que vincular una relación con la prim era hilera, explicitaria esta significación "de cosa p artid a "

(doble hilera) del siku ira y arka. En su unidad, el siku ira y arka, estaría concebido como unidades a su vez "divididas" en dos mitades y donde el te rm ino machu enfatiza además la característica doblem ente masculina y prestigiosamente jerarquizada: siku ira! hilera principal -machu (en tanto, machu tam bién se traduce como antepasados y es la hilera que m usicalm ente se toca).



(hilera principal) (hilera secundaria) (hilera princ.) (hilera secundaria)

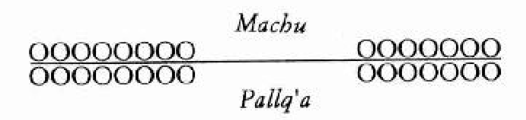


Fig. 5. Siku (machu/palq'a)

5. A manera de conclusiones

Se ha intentado un acercamiento hipotético a la música andina a partir de la nomenclatura utilizada por los campesinos en la designación formal de las distintas partes de los instrumentos. Aunque se han tomado tres ejemplos provenientes de diversas zonas, creemos que marcan, en su globalidad, una concepción similar—por lo menos—en la nominación organológica. La complejidad de un tratamiento más amplio, en el que deberían tomarse en cuenta las diversas relaciones entre la totalidad de instrumentos musicales integrantes de una tropa, deviene fundamental en el futuro. No obstante tal limitación, incluso para nuestro análisis se han tomado solamente en cuenta ejemplos teóricos; es decir, zampoñas complementarias abstraidas incluso de su entorno instrumental (la tropa).

No enfatizaremos nuevamente la sexualización de los instrumentos ni las relaciones binarias que se alcanzan a partir de la simetría complementaria. Queremos sin embargo llamar la atención sobre la formulación compleja que se alcanza en los conceptos de *mit'a*, *cuti*, *ayni*, etc., tan importantes en la forma de estructuración (real y simbólica) de las sociedades andinas hasta la actualidad. La idea de turno rotativo en períodos temporales (alternabilidad entre dos músicos), puede asimismo sugerirnos una percepción más compleja del tiempo musical, como una construcción cíclica (*cuti* constantes) entre dos polos jerarquizados. Si bien la terminología que designa las partes de un instrumento explicita, en la lengua, esta jerarquización asimétrica entre las

100

W álter Sánchez Cañedo

_________ SIKU________

IRA

ARKA

/ \

/ \

m achu palq’a

m achu palq’a

(hilera principal) (hilera secundaria) (hilera princ.) (hilera secundaria) Machu

oooooooo________ ooooooo

oooooooo

ooooooo

Pallq'a

Fig. 5. Siku (m achu/palq’a)

5. A m a n e r a d e co n clu sio n es

Se ha intentado un acercamiento hipotético a la música andina a partir de la nom enclatura utilizada por los campesinos en la designación formal de las distintas partes de los instrum entos. A unque se han tom ado tres ejemplos provenientes de diversas zonas, creemos que marcan, en su globalidad, una concepción similar— por lo menos— en la nom inación organológica. La com plejidad de un tratam iento más amplio, en el que deberían tom arse en cuenta las diversas relaciones entre la totalidad de instrum entos musicales integrantes de una tropa, deviene fundam ental en el futuro. N o obstante tal lim itación, incluso para nuestro análisis se han tom ado solamente en cuenta ejemplos teóricos; es decir, zampoñas com plementarias abstraidas incluso de su entorno instrum ental (la tropa).

N o enfatizarem os nuevam ente la sexualización de los instrum entos ni las relaciones binarias que se alcanzan a partir de la simetría com plem entaria.

Q uerem os sin embargo llamar la atención sobre la form ulación compleja que se alcanza en los conceptos de m it’a, cuti, ayni, etc., tan im portantes en la form a de estructuración (real y simbólica) de las sociedades andinas hasta la actualidad. La idea de turno rotativo en períodos tem porales (alternabilidad entre dos músicos), puede asimismo sugerirnos una percepción más compleja del tiem po musical, como una construcción cíclica (cuti constantes) entre dos polos jerarquizados. Si bien la terminología que designa las partes de un instrum ento explicita, en la lengua, esta jerarquización asimétrica entre las

dos mitades de un *siku*—que podría tener su correspondencia en el hecho de que el tocador *ira* (casi) siempre empieza y/o termina una pieza musical además de llevar distintivos emblemáticos que denotan su jerarquía—; ésta se disuelve durante la ejecución. Teóricamente, la construcción de la línea melódica entre dos mitades de *siku* permite superar la oposición. Sin embargo, tal relación simple es muy difícil que se dé, en tanto la música es concebida como un acto colectivo en el que intervienen, a veces, varias decenas de músicos. Cabe entonces la pregunta: ¿cómo se concibe el sonido colectivo creado por los distintos tamaños jerarquizados de instrumentos de una tropa, donde se conjugan varias mitades perfectamente sincronizadas?. Stobart (1987) ha puntualizado como los campesinos del norte de Potosí prefieren el "sonido denso"—sonido colectivo creado por la tropa—a los "sonidos puros" de la música occidental. De hecho, los músicos campesinos andinos, no conciben el tocar solos e incluso tal hecho está mal visto por la comunidad *(ibid.)*. En Quiabaya, el uso de un *siku ira* y *arka* por un mismo músico tiene funciones específicas vinculadas a la composición o para repetir una pieza que se tiene que ensayar. También se utiliza esta técnica (con un soplo débil) cuando alguien propone una nueva pieza o por parte del guía del grupo antes de iniciar alguna melodía. Resulta interesante notar que a esta manera de tocar se le llame *con ch'usillada* (del adjetivo quechua *ch'usu*), uno de cuyos significados es "vacío" o "con poco soplo" (Langevín 1991:39) y solo es practicada fuera del ámbito de lo social. La evidente oposición entre ambas técnicas (soplo fuerte y soplo débil), puede explicitar aún más el carácter de la música andina.

La preferencia de sonidos fuertes y una línea melódica "densa" construída por todos los instrumentos de la tropa, forma, al parecer, el tramado musical y estético de los campesinos andinos. La dualidad en la ejecución consistirá entonces el fundamento para esta estética de sonidos "densa", en tanto cada músico impone su fortaleza para cada soplo alternado.

Un punto importante en la nomenclatura que define a los instrumentos andinos está dado por la explícita jerarquización entre los tamaños de instrumentos de una tropa por un lado y de las mitades componentes de un *siku*, por el otro. Aunque no se han discutido las relaciones que se dan entre los diversos tamaños, es evidente que esta jerarquización es paralela al tamaño formal del instrumento y al manejo categorizado de su uso. Tal característica alcanza inclusive, como se ha visto, cada una de las mitades de una flauta complementaria. Tal sistema, tendría algún sostén en el orden real. Algunos campesinos músicos de Quiabaya creen, en efecto, que tocar el *siku ira* es más difícil, en tanto se soplan más tubos, y por lo tanto, se necesita mayor experiencia (Langevín 1991:29). Este mismo investigador cita que en Paratía, "las melodías son tocadas en la **ira**, puesto que el **khati** toca el acompañamiento" (*ibid.* citado de Flores Ochoa). De tal forma, el simbolismo linguístico, alcanza su proyección en la realidad—en el futuro será importante contrastarlo con un análisis puramente musicológico—, pues, al parecer, *ira*

dos m itades de un siku— que podría tener su correspondencia en el hecho de que el tocador ira (casi) siempre empieza y/o term ina una pieza musical además de llevar distintivos emblemáticos que denotan su jerarquía— ; ésta se disuelve durante la ejecución. Teóricam ente, la construcción de la línea m elódica entre dos mitades de siku perm ite superar la oposición. Sin em bargo, tal relación simple es muy difícil que se dé, en tanto la música es concebida com o un acto colectivo en el que intervienen, a veces, varias decenas de m úsicos. Cabe entonces la pregunta: ¿cómo se concibe el sonido colectivo creado por los distintos tamaños jerarquizados de instrum entos de una tropa, donde se conjugan varias mitades perfectam ente sincronizadas?. Stobart (1987) ha puntualizado como los campesinos del norte de Potosí prefieren el "sonido denso"— sonido colectivo creado po r la tropa— a los "sonidos p u ro s" de la música occidental. D e hecho, los músicos campesinos andinos, no conciben el tocar solos e incluso tal hecho está mal visto por la com unidad (ibid.). En Quiabaya, el uso de un siku ira y arka por un mismo músico tiene funciones específicas vinculadas a la composición o para repetir una pieza que se tiene que ensayar. Tam bién se utiliza esta técnica (con un soplo débil) cuando alguien p ropone una nueva pieza o por parte del guía del grupo antes de iniciar alguna melodía. Resulta interesante notar que a esta m anera de tocar se le llame con ch'usillada (del adjetivo quechua ch'usu), uno de cuyos significados es "vacío" o "con poco soplo" (Langevín 1991:39) y solo es practicada fuera del ám bito de lo social. La evidente oposición entre ambas técnicas (soplo fuerte y soplo débil), puede explicitar aún más el carácter de la música andina.

La preferencia de sonidos fuertes y una línea melódica "densa" construida p o r todos los instrum entos de la tropa, forma, al parecer, el tram ado musical y estético de los campesinos andinos. La dualidad en la ejecución consistirá entonces el fundam ento para esta estética de sonidos "densa", en tanto cada músico im pone su fortaleza para cada soplo alternado.

Un p u n to im portante en la nom enclatura que define a los instrum entos andinos está dado po r la explícita jerarquización entre los tam años de instrum entos de una tropa po r un lado y de las mitades com ponentes de un

siku, por el otro. A unque no se han discutido las relaciones que se dan entre los diversos tamaños, es evidente que esta jerarquización es paralela al tamaño formal del instrum ento y al manejo categorizado de su uso. Tal característica alcanza inclusive, como se ha visto, cada una de las mitades de una flauta com plem entaria. Tal sistema, tendría algún sostén en el orden real. Algunos campesinos músicos de Quiabaya creen, en efecto, que tocar el siku ira es más difícil, en tanto se soplan más tubos, y por lo tanto, se necesita mayor experiencia (Langevín 1991:29). Este mismo investigador cita que en Paratía,

"las melodías son tocadas en la ira, puesto que el khati toca el acom pañam iento" {ibid. citado de Flores Ochoa). D e tal forma, el simbolismo linguístico, alcanza su proyección en la realidad— en el futuro será im portante contrastarlo con un análisis puram ente musicológico— , pues, al parecer, ira

necesita de una mayor destreza en su manejo que el *arka*. El constante ascenso de los miembros músicos—permitido socialmente a partir de la experiencia—en el manejo de los instrumentos muestra, así mismo, la jerarquización y la organización interna de la tropa. En muchas zonas, desde la niñez, los campesinos irán adiestrándose en el manejo de diversos instrumentos y tamaños, tocando desde los instrumentos más pequeños de una tropa hasta alcanzar los niveles mas altos; es decir, ser el "puntero", "guía" o maestro de una tropa"[19].

Notas

1 Bolaños 1988; Bustillos 1990; Valencia Chacón 1989.
2 Poma de Ayala [1585–1615] 1944; Bertonio 1984 [1612]; Torres Rúbio 1966 [1616].
3 Mamani Pocoata 1987; Stobart 1987; Valeriano Thola 1991.
4 Algunas tropas como los *chiriwanu, julu julu* y *jula julas*, no tienen acompañamiento de instrumentos de percusión.
5 Langevín (1987), ha estudiado el proceso de aprendizaje de los niños campesinos—de la zona de Quiabaya—y las necesidades sociales que hacen que éstos se incorporen más temprano o más tarde a las tropas de la comunidad.
6 Por ejemplo, el *pututu* solo puede ser tocado por el hilacata o el pasante de la fiesta. El *phululu* de igual forma, sólo es tocado por el "tolqa", yerno del alferez, pasante de la fiesta.
7 Con relación al Sereno (Sirena, Sirinu) y su importancia en las sociedades andinas, se han escrito varios trabajos. Entre los mas importantes véase Turino 1983; Stobart 1990; Sánchez 1988; Martínez 1976; Grebe, s.f.
8 No entraremos en mayores puntualizaciones en otros campos como la danza. Sin embargo, queremos señalar que su complejidad se extrapola, incluso, a la organización. Calamani Churata (1991:29), con relación a los *sikuri* de Italaque, es ejemplificador: "Los que intervienen son 14 personas divididas en dos filas: derecha e izquierda. Las cuatro primeras son guías [por] que ellos dirigen al grupo, luego vienen las malas que son 6, y finalmente los chulis son 4. El que anuncia para empezar y para terminar es la guía de la derecha, en su ausencia la guía izquierda toma el mando directamente".
9 En Quiabaya, la segunda fila del *toyo* de la orquesta *kantu*, se llama *marimachu*. Pero *marimacho* "tiene también otras acepciones: E.R, llama a la segunda fila cerrada de su **sanga, marimacho**; I.C., Charazani, llama **marimacho** al instrumento que se consigue juntando una flauta **arka** a una flauta **ira** para que una sola persona pueda tocar toda la melodía" (Langevín 1991:33).
10 La conquista ibérica, por el contrario, enfatizó la función femenina sólo en el canto.
11 Queremos llamar la atención sobre el hecho que sólo se utilizaran ciertos ejemplos, que no cubren ni mínimamente el amplio y complejo espectro de diferencias que se observan entre los *sikus* andinos.
12 Las zampoñas en los Andes tienen una gran variedad, en tanto pueden encontrarse flautas complementarias con una sola hilera de tubos, o pueden llevar una segunda hilera en el cual el músico no sopla directamente. Estos tubos secundarios pueden ser abiertos en ambos extremos ["segunda fila abierta"] o cerrados en su base ["segunda fila cerrada"]. En algunas zampoñas (por ejem. las *sikuras* del norte de Potosí), algunos tubos son tapados en ambos extremos.
13 Tal relación no es sin embargo automática. En los *sikuri* de Italaque, por ejemplo, aunque "Ira significa primero, o sea el que empieza, sicu ira tiene siete tubos, pero sólo trabajan seis tubos. Arca significa en Aymara el que sigue, consta de ocho tubos y a diferencia de ira trabajan los ocho tubos en la interpretación de melodías" (Calamani Churata 1991:30).
14 Aunque como veremos adelante, se complejiza mucho mas cuando se relaciona con otros tamaños de instrumentos.
15 Mamani Pocoata 1987; Calvo & Sánchez (ed.) 1990; Baumann 1979; Langevín 1991, etc.
16 Se han tomado también diccionarios quechuas, en tanto los ejemplos han sido tomados de zonas "aymaras" quechuizadas como el norte de Potosí, el altiplano orureño y Tapacari. Como característica importante, puede señalarse que en estas zonas el complejo musical es aymara. Sin embargo, la adopción de la lengua quechua, creemos, puede haber introducido variaciones o reconceptualizaciones en la nomenclatura.

necesita de una mayor destreza en su manejo que el arka. El constante ascenso de los miem bros músicos— perm itido socialmente a partir de la ex periencia— en el manejo de los instrum entos m uestra, así mismo, la jerarquización y la organización interna de la tropa. E n m uchas zonas, desde la niñez, los campesinos irán adiestrándose en el manejo de diversos instrum entos y tamaños, tocando desde los instrum entos más pequeños de una tropa hasta alcanzar los niveles mas altos; es decir, ser el "p u n te ro ", "guía" o m aestro de una tropa39.

N o ta s

1

B olaños 1988; B ustillos 1990; V alencia C h a c ó n 1989.

2

P o m a d e A yala [1 5 8 5 -1 6 1 5] 1944; B erto n io 1984 [1612]; T o rre s R u b io 1966 [1616].

3

M am an i P o c o a ta 1987; S to b a rt 1987; V alerian o T h o la 1991.

4 A lg u n as tro p a s co m o los cbiriwanu, julu julu y jula julas, n o tien en aco m p añ am ien to de in stru m en to s de p ercu sió n .

5 L an g ev ín (1987), h a e stu d ia d o el p ro ceso d e ap ren d izaje d e los n iñ o s cam p esin o s— d e la zo n a de Q u iab a y a— y las n ecesid ad es sociales q u e h ac en q u e éstos se in c o rp o re n m ás te m p ra n o o m ás ta rd e a las tro p a s d e la co m u n id ad .

6 P o r ejem p lo , el pututu solo p u e d e ser to c ad o p o r el hilacata o el pasan te d e la fiesta. E l phululu d e igual fo rm a, só lo es to c a d o p o r el "to lq a ", yern o d e l alférez, p asan te d e la fiesta.

7

C o n relació n al S eren o (Sirena, Sirinu) y su im p o rtan c ia en las so cied ad es an d in as, se h a n escrito varios trab ajo s. E n tre los m as im p o rtan tes véase T u rin o 1983; S to b a rt 1990; S án ch ez 1988; M artín ez 1976; G re b e , s.f.

8 N o e n trarem o s e n m ayores p u n tu a liz acio n e s en o tro s cam p o s co m o la danza. Sin e m b arg o , q u erem o s señ alar q u e su co m p lejid ad se ex trap o la, incluso, a la o rg anización. C alam an i C h u ra ta (1991:29), con relació n a los sikuri de Ita laq u e, es ejem plificador: “Los q u e interv ie n en son 14 p erso n as d ivididas en dos filas: d e re c h a e izq u ierd a. Las cu a tro p rim eras so n guías [p o r] q u e ellos d irig en al g ru p o , lu eg o v ie n en las m alas q u e so n 6, y fin a lm e n te los chulis so n 4. E l q u e an u n c ia p a ra e m p ezar y p a ra te rm in a r es la guía de la d erec h a, en su au sencia la guía iz q u ierd a to m a el m a n d o d ire c ta m e n te ”.

9 E n Q u iab a y a, la seg u n d a fila d el toy o de la o rq u esta kantu, se llam a marimachu. P e ro marimacho “tiene ta m b ié n o tra s acep cio n es: E.R , llam a a la seg u n d a fila c e rra d a d e su sanga, marimacho; I.C ., C h arazan i, llam a m arim acho al in stru m e n to q u e se consigue ju n ta n d o u na flauta arka a u n a fla u ta ira p ara q u e u n a sola p e rso n a p u e d a to c a r to d a la m e lo d ía ” (L angevín 1991:33).

10 L a c o n q u ista ib érica, p o r el c o n trario , en fatizó la fu n ció n fem en in a sólo en el can to .

11 Q u e re m o s llam a r la a ten ció n so b re el h ec h o q u e só lo se u tilizaran cierto s ejem plos, q u e n o c u b re n ni m ín im a m en te el am p lio y co m p lejo esp ectro d e d iferencias q u e se o b serv an en tre los sikus andinos.

12 Las za m p o ñ as e n los A n d es tien en u n a g ran v aried ad , en ta n to p u e d e n en c o n trarse flautas c o m p le m e n tarias co n u n a sola h ilera d e tu b o s, o p u e d e n llevar u n a seg u n d a h ilera en el cu al el m ú sico n o so p la d ire ctam en te . E sto s tu b o s secu n d ario s p u ed e n ser ab ierto s en am b o s ex trem o s [“seg u n d a fila a b ie r ta ”] o ce rra d o s en su b a se [“seg u n d a fila c e rra d a ”]. E n algunas zam p o ñ as (p o r ejem . las sikuras del n o rte de P o to sí), alg u n o s tu b o s so n ta p ad o s en am b o s

ex trem os.

13 T a l relació n n o es sin em b arg o au to m ática. E n los sikuri d e Ita laq u e, p o r ejem plo, a u n q u e “Ira significa p rim ero , o sea el q u e em pieza, sicu ira tien e siete tu b o s, p e ro sólo tra b ajan seis tu b o s. A rca significa en A ym ara el q u e sigue, co n sta d e o ch o tu b o s y a d iferen cia d e ira trab ajan los o ch o tu b o s en la in te rp re ta ció n d e m e lo d ía s ” (C alam an i C h u ra ta 1991:30).

14 A u n q u e co m o verem o s ad elan te, se com plejiza m u c h o m as c u a n d o se relacio n a co n o tro s ta m añ o s de in stru m en to s.

15 M am an i P o c o a ta 1987; C alvo & S án ch ez (ed.) 1990; B au m an n 1979; L an g ev ín 1991, etc.

16 Se h a n to m a d o ta m b ié n d iccio n ario s q u ec h u as, en ta n to los ejem plos h a n sid o to m ad o s d e zonas

“ay m aras” q u ec h u izad a s co m o el n o rte d e P o to sí, el altip lan o o ru re ñ o y T ap acari. C o m o característica im p o rta n te , p u e d e señ alarse q u e en estas zonas el co m p lejo m usical es aym ara. Sin e m b arg o , la ad o p c ió n d e la le n g u a q u ec h u a, creem os, p u e d e h a b e r in tro d u c id o variaciones o reco n c ep tu a liz acio n e s e n la n o m e n clatu ra.

17 Los mitos de origen de los instrumentos musicales pueden aclarar aspectos fundamentales en la comprensión de la música en los Andes. Sin entrar en mayores análisis, presentamos un mito de origen del *siku* de Italaque. Según se cuenta, "vivía un anciano con su nieto a quien cuidaba en su casa mientras sus padres iban a trabajar, cierto día el nieto empezó a llorar, entonces el anciano tuvo la idea de coger cañas de cebada y comenzó a tocar y el nieto se quedó escuchando sin llorar, finalmente el abuelo tenía la costumbre de hacer callar a su nieto tocando las cañas de cebada, con esta costumbre y práctica logró construir el instrumento musical llamado 'sicu', luego ocurrió que el nieto 'llorón' perfeccionó el instrumento que actualmente conocemos, sin embargo con ayuda de otro anciano dejó de construirlo de las cañas de cebada y pasó a construirlo de las cañas de carreso, porque el anciano que le ayudó llegó a la comunidad como agregado –quien sabía que en su lugar de nacimiento utilizaban las cañas de carreso–, además aconsejaba acompañar con bombos y en la vestimenta utilizar las ropas del sector: el poncho, el lluchu y el sombrero. Gracias a estas tres personas se inicia el génesis de los sicuris de Italaque" (Calamani Churata 1991:29).

18 Aunque tal relación es ambigua, ya que en muchos casos, *arka* aparece como predominante (ver Langevín 1991; Mamani Pocoata 1987).

19 Según Girault (citado por Langevín 1991:31), *sanqa* "en aymara actual tiene el complejo significado de quien sabe cantos y guía a los demás". Sin embargo, tal significado no se halla en los diccionarios modernos.

20 Entre los *sikus* de Italaque, "el que dirige el grupo es la **guía de derecha**, en su ausencia la **guía de izquierda**, para alcanzar la altura de la guía, es (necesario) tener la experiencia suficiente, además conocer la mayor cantidad de melodías, por eso llegan a ser guías recién de edad avanzada. Toda persona admitida en el grupo de **sicuris** tiene que empezar desde **chuli;** a medida que va progresando los guías los suben de categoría, es decir pasan de **chulis** a **malas**" (Calamani Churata 1991:31).

21 "Dentro la tropa (de **suri siku) lo más característico es el poncho** del principal Ira y Arka **por la jawq'aqa que lleva como distintivo frente a los otros.** Ese qhawillu **se caracteriza por dos listados de colores muy bien matizados, esto simboliza su grado de categoría y autoridad** dentro la tropa como Ira y Arka" (Valeriano Thola 1991:30—caracteres gruesos nuestros).

22 Tal significado de *arka* como servicio institucionalizado según un turno rotativo establecido, se mantiene aún en algunas zonas de los Andes bolivianos (prov. Manco Capac, La Paz).
"**ARCA.** La obligación que los miembros de las comunidades originarias tienen para servir en el templo o Santuario de Copacabana.
ARCANI. El comunario que siguiendo un riguroso turno está cumpliendo con la obligación de servir en el templo o Santuario de Copacabana" (De Lucca 1983:37).
La noción temporal de servicio—en este caso ritual—es, en efecto, un elemento importante que debe merecer la máxima atención. El comunario *(arcani)* que realiza un turno, ya sea en un almacén estatal o en un centro ritual, mediatiza una relación importante de reciprocidad con la sociedad mayor y de ésta, a su vez, con estas sociedades (redistribución).

23 Esta afirmación tendrá que ser constrastada empíricamente. Sin embargo, se puede afirmar que los sonidos producidos por los músicos campesinos son por lo general sonidos fuertes debido al impulso (soplo) alternado que le da cada músico.

24 Pueden observarse por ej. las características especiales del canto de las mujeres que lo hacen en tonos sumamente agudos (extrapolado también a los hombres). Tal estilo de canto es muy importante en tanto muchos instrumentos se asemejan en su sonido a esta cantilación ("Ke'wa tono"), por ej. los *pinkillu* del norte de Potosí (Jatún y Juchúy K'ewa) (cf. Stobart 1987).

25 A la organización de los tubos: los más pequeños, que dan los sonidos agudos a la izquierda (desde el punto de vista de quien toca)/notas graves a la derecha (tubos más gruesos y de mayor longitud), etc.

26 De hecho, las tropas de *jula jula*, van a ganar para el "tata" Cruz (3 de mayo), por lo que explícitamente, "compiten" con las otras tropas.

27 Nos parece importante enfatizar esta característica que hace referencia a la identidad, mucho más, dentro de esta articulación entre música y tejido. Si bien Izikowitz había percibido esta característica tejida de la horquilla, asumimos la importancia dada por un investigador aymara: "Estos instrumentos (**suri siku**) están ordenados de acuerdo al tamaño (de pequeño a grande), sujetos por una especie de listones del mismo material, con **un amarre característico formando figuras de la iconografía del ayllu a que pertenece, usando siempre el respectivo color familiar de dicho ayllu**" (Valeriano Thola 1991:29—caracteres gruesos nuestros).

28 Una extensa discusión, la más importante desarrollada hasta ahora con relación a la segunda hilera, puede encontrarse en Langevín (1991). Izikowitz (s.f.) también ha desarrollado importantes argumentos.

29 Aunque evidentemente esta relación de ejecución alternada se da. En todo caso, como se dijo anteriormente, la interpretación dual (entre dos músicos), amplía el campo semántico del concepto *ira/arka*. En-

17 Los m ito s d e o rig en d e los in stru m en to s m usicales p u e d e n aclarar asp ecto s fu n d am en tales en la co m p re n sió n d e la m ú sica en los A ndes. Sin e n tra r en m ayores análisis, p resen tam o s u n m ito d e o rig e n del siku de Italaque. Según se cuenta, "vivía un anciano con su nieto a quien cuidaba en su casa m ientras sus p a d re s ib a n a tra b ajar, cierto día el n ie to em p ezó a llo rar, en to n ces el an c ian o tu v o la idea d e co g er cañas d e ce b ad a y co m en zó a to c a r y el nieto se q u e d ó escu ch a n d o sin llo rar, fin a lm e n te el ab u e lo te n ía la c o s tu m b re d e h a c e r callar a su n ie to to c an d o las cañas d e ce b ad a, co n esta co s tu m b re y p rá c tic a logró c o n s tru ir el in s tru m e n to m usical llam ad o 'sic u ', lu eg o o cu rrió q u e el n ie to 'llo ró n ' p erfec cio n ó el in s tru m e n to q u e ac tu alm en te co n o cem o s, sin em b arg o co n ay uda d e o tro an c ian o d ejó d e c o n stru irlo d e las cañas d e ce b ad a y p asó a co n stru irlo d e las cañas d e carreso , p o rq u e el an c ian o q u e le ay u d ó llegó a la c o m u n id a d c o m o ag reg ad o - q u ie n sabía q u e en su lu g a r d e n ac im ien to u tiliz ab an las cañas d e c a rre so -, ad em ás aco n sejab a ac o m p añ ar co n b o m b o s y en la vestim en ta u tilizar las ro p as d e l sector: el p o n ch o , el llu ch u y el so m b rero . G racia s a estas tres p erso n as se inicia el génesis d e los sicuris d e I ta la q u e "

(C alam ani C h u ra ta 1991:29).

18 A u n q u e tal relació n es am b ig u a, ya q u e en m u ch o s casos, arka aparece com o p re d o m in a n te (ver L an g ev ín 1991; M am an i P o c o a ta 1987).

19 S eg ú n G ira u lt (citad o p o r L angevín 1991:31), sanqa "en aym ara actual tiene el com plejo significado de q u ie n sab e ca n to s y g u ía a los d em ás" . Sin em b arg o , tal significado n o se halla e n los d ic cio n ario s m o d ern o s.

20 E n tre los sikus d e Italaque, "el q u e dirige el g ru p o es la guía de derecha, en su ausencia la guía de izquierda, p ara alcanzar la altu ra d e la guía, es (necesario) te n e r la ex p erien cia suficiente, adem ás c o n o c e r la m ay o r ca n tid a d d e m elodías, p o r eso llegan a ser guías recién d e e d a d

avanzada. T o d a p e rso n a a d m itid a en el g ru p o d e sicuris tien e q u e e m p ezar d esd e chuli; a m e d id a q u e va p ro g re sa n d o los guías los s u b e n d e categ o ría, es d e c ir p asan d e chulis a m alas" (C alam ani C h u ra ta 1991:31).

21 "D e n tro la tro p a (d e suri siku) lo más característico es el poncho d el p rin c ip al Ira y A rka p o r la jaw q'aqa que lleva como distintivo frente a los otros. Ese qhaw illu se caracteriza p o r dos listados de colores muy bien matizados, esto simboliza su grado de categoría y autoridad d e n tro la tro p a com o Ira y A rk a " (V aleriano T h o la 1991:30— caracteres g ru eso s n u estro s).

22 T a l sig n ificad o d e arka com o servicio institucionalizado según u n tu rn o rotativo establecido, se m an tien e aú n en algunas zo n as d e los A ndes b olivianos (prov. M an co C ap ac, La Paz).

"ARCA. L a obligación q u e los m iem b ro s d e las co m u n id ad es originarias tien en p a ra servir en el tem p lo o S an tu a rio d e C o p ac ab an a.

ARCANI. El co m u n ario q u e sig uiendo u n riguroso tu rn o está cu m p lien d o con la o b ligación d e servir en el te m p lo o S an tu a rio d e C o p a c a b a n a " (D e L u cca 1983:37).

L a n o c ió n te m p o ral d e servicio— en este caso ritual— es, en efecto , u n elem en to im p o rta n te q u e d eb e m e re c e r la m áx im a aten ció n . E l co m u n ario (arcani) q u e realiza un tu rn o , ya sea en u n alm acén estatal o en u n c e n tro ritu al, m e d iatiza u n a relació n im p o rta n te d e recip ro cid a d con la so cie d ad m ay o r y d e ésta, a su vez, co n estas so cied ad es (red istrib u ció n).

23 E sta afirm ació n te n d rá q u e ser c o n stra stad a em p íricam en te. Sin em b arg o , se p u e d e afirm ar q u e los so n id o s p ro d u c id o s p o r los m úsicos cam pesinos so n p o r lo g en eral so n id o s fu ertes d e b id o al im p u lso (soplo) alte rn a d o q u e le d a ca d a m úsico.

24 P u e d e n o b serv arse p o r ej. las características especiales del ca n to d e las m ujeres q u e lo h a c e n en to n o s su m am en te ag u d o s (ex trap o lad o ta m b ié n a los h o m b res). T al estilo d e ca n to es m u y im p o rta n te en ta n to m u c h o s in s tru m e n to s se asem ejan en su so n id o a esta can

tilació n (“K e’w a to n o ”), p o r ej. los pinkillu del n o rte d e P o to s í (ja tú n y J u c h ú y K ’ewa) (cf. S to b a rt 1987).

23 A la o rg an izació n d e los tu b o s: los m ás p eq u e ñ o s, q u e d an los so n id o s ag u d o s a la iz q u ierd a (d esd e el p u n to d e vista d e q u ie n to c a)/n o ta s graves a la d erec h a (tu b o s m ás g ru eso s y d e m ay o r lo n g itu d), etc.

2 6 D e h ec h o , las tro p a s d e jula jula, van a g anar para el “ta ta ” C ruz (3 de m ayo), p o r lo que explícitam ente,

“c o m p ite n ” co n las o tra s tro p as.

27 N o s p arec e im p o rta n te en fatizar esta característica q u e h ac e referen cia a la id e n tid a d , m u c h o m ás, d e n tro d e esta articu lació n e n tre m úsica y tejido. Si b ie n Izikow itz h ab ía p e rc ib id o esta cara cte rístic a tejida d e la h o rq u illa, asum im os la im p o rtan c ia d a d a p o r u n in v estig ad o r aym ara: “E sto s in stru m en to s (suri siku) están o rd en ad o s de ac u erd o al tam añ o (de p eq u e ñ o a g ran d e), sujetos p o r u n a especie d e listones del m ism o m aterial, co n un am arre característico form ando figuras de la iconografía del ayllu a que pertenece, usando siem pre el respectivo color familiar de dicho ayllu” (V aleriano T h o la 1991:29— ca ra cteres g ru eso s n u estro s).

2 8 U n a ex ten sa discu sió n , la m ás im p o rta n te d esarro llad a h asta a h o ra co n relació n a la seg u n d a h ilera, p u e de e n c o n tra rs e en L angevín (1991). Izikow itz (s.f.) ta m b ié n h a d esarro llad o im p o rta n te s arg u m en to s.

29 A u n q u e ev id en tem en te esta relación d e ejecu ció n a ltern ad a se da. E n to d o caso, co m o se dijo a n te rio rm e n te, la in te rp re ta c ió n d u al (en tre d o s m úsicos), am p lía el cam p o sem án tico d el c o n c e p to ira/arka. E n

tre los *suri siku* de Venta y Media (17 tubos) la forma de interpretación se da entre *ira* y *arka* (Valeriano Thola 1991:28), lo mismo que con los tocadores de *sikura* (norte de Potosí) y *sikuris* de Tapacarí.

30 Mossi (1860:74) traduce *chiña* como "criada, moza de servicio- chinallama: hembra de animales". Esta dualidad entre *orqo y china*, es recurrente en los Diccionarios y se refiere básicamente a una diferenciación entre macho y hembra: "**Orcco.** El macho de los animales...**orccontin chinantin: machos y hembras**- orcco: el cerro, etc." (ob. cit.:195).

31 "Criada, muger que firue. **Supari**, vel Ari, Siruiri, Yana marmi, vel **china"** (Bertonio:149,I).

32 Tal como advierte Murra en su estudio sobre los *yana* (1975c [1964]), puede tratarse de otras "clases de reciprocidades", más que de relaciones puramente serviles.

33 De hecho, un importante punto de partida puede verse en Langevín (1991).

34 Agradecemos al antropólogo Ramiro Gutiérrez por habernos proporcionado los datos para la elaboración de esta sección.

35 Las flautas de pan de la orquesta *khantu*, en Quiabaya, Prov. Bautista Saavedra (La Paz), están divididas en seis tamaños: *toyo, sanqa, wajo,* (*wajo* amarrado al *toyo*), *alto malta, wajo malta* y *suli* (Langevín 1991:22–3).

36 Machu, en quechua se refiere a "Viejo, en personas, ó animales, ó plantas...machuccoyllur: el luzero de la mañana...machuauquicuna: los antepasados" (Mossi 1860:164).

37 No entraremos en mayores detalles con relación a la fila cerrada *wajo*, ya que ésta a sido tratada con mucho detalle. Tampoco a las otras acepciones de la palabra *sanq'a* que también significa "gangoso" (cf. Langevín 1991).

38 Platt (1976) puntualiza que los gemelos son el par perfecto "porque a pesar de ser ostensiblemente dos individuos, están relacionados el uno al otro como el lado derecho del cuerpo lo está con el izquierdo". En efecto, si los gemelos son de sexo opuesto, deberían casarse sin que importe la prohibición del incesto.

39 No se ha estudiado hasta la actualidad la relación que existe entre los diversos tamaños de instrumentos y el complejo social que se estructura alrededor. El complejo organizativo de una tropa de músicos, en efecto, puede mostrar su complejidad tanto en términos sociales como musicales.

Referencias

Baumann, Max Peter
1979 *Música Andina de Bolivia.* Disco y Comentario. Portales, Cochabamba.

Bertonio, Ludovico
1984 *Vocabulario de la Lengua Aymara* [1612]. Cochabamba: CERES-IFEA-MUSEF.

Bolaños, Cesar
1988 *Las Antaras Nasca.* Perú: CONCYTEC.
1989 "La Música en el antiguo Perú". En *La Música en el Perú.* Ed. por el Patronato Popular y Porvenir Pro Musica Clásica. Lima, 1–60.

Bouysse Cassagne, Therese
1987 *La identidad aymara. Aproximación histórica (siglo XV, siglo XVI).* La Paz: Hisbol.

Bouysse-Cassagne, Therese & Olivia Harris
1987 "Pacha: en torno al pensamiento aymara". En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino.* La Paz: Hisbol, 11–57.

Bustillos, Freddy
1990 *Instrumentos musicales tiwanacotas.* La Paz: MUSEF.

Butrón, Alberto
1991 "Instrumentos musicales de Tapacarí". En *Guía de Instrumentos Etnicos y Populares de Bolivia.* Cochabamba. Manuscrito.

Calamani Churata, Ramón
1991 "Génesis de los Sicuris de Italaque". Ponencia. En *Reunión Anual de Etnología.* La Paz: MUSEF, 29–31.

Calvo Luz M. & Wálter Sánchez (ed.)
1990 *Guía de instrumentos étnicos y populares de Bolivia.* Cendoc- Mb, inédito, Cochabamba. Manuscrito.

Cereceda, Verónica
1990 "Identidad y tejido". (Conferencia). La Paz: FLACSO.

Cotari, Daniel; Mejía Jaime *et al.*
1978 *Diccionario castellano-aymara.* Cochabamba: Instituto de idiomas. Padres de Maryknoll.

tre los suri siku d e V en ta y M edia (17 tubos) la fo rm a d e in te rp re ta c ió n se d a e n tre ira y arka (V aleriano T h o la 1991:28), lo m ism o q u e c o n los to c ad o res d e sikura (n o rte de P otosí) y sikuris d e T apacarí.

3 0 M ossi (1860:74) tra d u c e china com o "criada, m oza de servicio-chinallam a: h e m b ra d e an im ales". E sta d u a lid a d e n tre orqo y china, es re c u rre n te e n los D iccionarios y se refiere b ásic am en te a u n a d ife ren ciació n e n tre m a ch o y h em b ra: "Orcco. E l m acho d e los anim ales...orccontin chinantin: machos y hem bras-o rcco: el ce rro , e tc ." (ob. cit.:195).

31 "C ria d a, m u g e r q u e firue. Supari, vel A ri, Siruiri, Y ana m arm i, vel china" (B ertonio: 149,1).

32 T al co m o ad v ierte M u rra en su e stu d io so b re los yana (1975c [1964]), p u e d e tra ta rs e de o tra s "clases de re c ip ro c id a d e s " , m ás q u e d e relaciones p u ra m e n te serviles.

33 D e h ec h o , u n im p o rta n te p u n to d e p a rtid a p u e d e verse en L angevín (1991).

34 A g rad ecem o s al a n tro p ó lo g o R am iro G u tié rre z p o r h a b e rn o s p ro p o rc io n a d o los d ato s p a ra la e la b o ra ció n d e esta sección.

35 L as flautas d e p a n d e la o rq u e s ta khantu, en Q u iab ay a, P rov. B autista Saavedra (La Paz), está n divididas en seis tam añ o s: toyo, sanqa, wajo, (wajo a m arrad o al toy o), alto malta, wajo malta y suli (L angevín 1 9 9 1 :2 2 -3).

3 6 M ach u , e n q u e c h u a se refiere a "V iejo, en p erso n as, ó anim ales, ó p la n tas...m ach u cco y llu r: el lu z ero d e la m a ñ an a...m a ch u au q u icu n a: los a n te p a s a d o s " (M ossi 1860:164).

37 N o e n trarem o s en m ayores d etalles co n relació n a la fila c e rra d a wajo, ya q u e ésta a sid o tra ta d a con m u c h o detalle. T a m p o c o a las o

tras acepciones d e la p alab ra sanqa q u e ta m b ié n significa “g a n g o so ” (cf.

L an g ev ín 1991).

38 P la tt (1976) p u n tu a liz a q u e los gem elos so n el p a r p erfec to “p o rq u e a p esar d e ser o sten sib lem e n te dos in d iv id u o s, está n relacio n ad o s el u n o al o tro com o el lad o d erec h o d el c u e rp o lo está co n el iz q u ie rd o ”.

E n efecto, si los gem elos so n d e sex o o p u esto , d e b e ría n casarse sin q u e im p o rte la p ro h ib ic ió n d el in cesto.

39 N o se h a e stu d ia d o h asta la a c tu alid ad la relació n q u e ex iste e n tre los diversos tam añ o s d e in stru m en to s y el co m p lejo social q u e se e s tru c tu ra alred ed o r. E l co m p lejo org an izativ o d e u n a tro p a d e m ú sico s, en efecto , p u e d e m o s tra r su co m p lejid ad ta n to en té rm in o s sociales co m o m usicales.

R efe re n c ia s

B au m an n , M ax P e te r

1979

Música Andina de Bolivia. D isco y C om entario. P ortales, C ochabam ba.

B erto n io , L u d o v ico

1984

Vocabulario de la Lengua Aymara [1612]. C ochabam ba: C E R E S-IFEA -M U SEF.

B olaños, C esar

1988

Las Antaras Nasca. P erú: C O N C Y T E C .

1989

“L a M ú sica en el an tig u o P e r ú ”. E n La Música en el Perú. E d . p o r el P a tro n a to P o p u la r y P o rv e n ir P ro M u sica C lásica. L im a, 1 -60.

B ouysse C assagne, T h e rese

1987

La identidad aymara. Aproximación histórica (siglo XV, siglo XVI). L a Paz: H isbol.

B ouysse-C assagne, T h e rese & O livia H arris

1987

“P ach a : en to rn o al p en sam ien to ay m ara”. E n Tres reflexiones sobre el pensamiento andino. La P az: H isb o l, 11-57.

B ustillos, F re d d y

1990

Instrumentos musicales tiwanacotas. La Paz: M U SEF.

B u tró n , A lb erto

1991

“ In s tru m e n to s m usicales d e T a p a c a rí” . E n Guía de Instrumentos Etnicos y Populares de Bolivia.

C o ch a b am b a. M anuscrito.

C alam an i C h u ra ta , R am ón

1991

“G én esis d e los Sicuris d e Ita la q u e ”. P o n en cia. E n Reunión Anual de Etnología. La Paz: M U S E F , 2 9 -3 1 .

C alvo Luz M . & W á lte r Sánchez (ed.)

1990

Guía de instrumentos étnicos y populares de Bolivia. C endoc- M b, inédito, C o ch ab am b a. M an u scrito.

C ere ced a, V eró n ica

1990

“I d e n tid a d y te jid o ”. (C onferencia). L a Paz: F L A C S O .

C o ta ri, D an iel; M ejía Ja im e et al.

1978

Diccionario castellano-aymara. C ochabam ba: In stitu to de idiom as. P ad res de M aryknoll.

De Lucca D., Manuel
1983 *Diccionario Aymara-Castellano, Castellano-Aymara*. La Paz: Comisión de Alfabetización y Literatura Aymara.
Gonzáles Bravo, Antonio
1948 "Música, instrumentos y danzas indígenas". En *Edición Pro Cuarto Centenario de la Fundación de La Paz*. T. III., 403–23.
Grebe, María Esther
s.f. *Cosmovición Aymara*. (Fotocopia.)
Herrero, Joaquín & Sánchez de Lozada Federico
1974 *Diccionario Quechua-castellano, Castellano-quechua, para hispanoparlantes que estudian quechua*. Cochabamba: Instituto de idiomas. Padres de Mariknoll.
Izikowitz, Karl Gustav
s.f. *Les instruments de musique des Indiens Uro-Chipaya*. (Fotocopia.)
Langevín, André
1987 "Contribución a la etnografía de la música Kantu: El caso de la comunidad de Quiabaya. El aprendizaje musical". Ponencia a la *Reunión Anual de Etnología*. La Paz: MUSEF.
1991 "Los instrumentos de la orquesta kantu". *Revista del Museo Nacional de Etnografía y Folklore* (La Paz) *3(3)*:11–48.
Lara, Jesús
s.f. *Diccionario Quechua*. Cochabamba: Los Amigos del Libro.
Lévi-Strauss, Claude
1979 *La vía de las máscaras*. México: Siglo XXI. 3ª edic.
Lyebre, Philiphe
1990 *Las guitarrillas del departamento del Norte de Potosí (Bolivia): Morfología, utilización y simbolismo*. (Traducción). Instituto Francés de Estudios Andinos.
Mamani P. Mauricio
1987 "Los instrumentos musicales en los Andes Bolivianos". Ponencia en la *Reunión Anual de Etnología*. La Paz: MUSEF. (Mimeo.)
Martinez, Gabriel
1976 "El sistema de Uywiris en Isluga". En *Homenaje al R.P. Gustavo Le Paige*. Arica: Anales de la Universidad del Norte.
Mossi, Honorio (Fray)
1860 *Diccionario Quechua Castellano*. S. f., s. l. ed.
Murra V. John
1975a "En torno a la estructura política de los Inka"[1958]. En *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Perú: IEP, 23–43.
1975b "La función del tejido en varios contextos sociales y políticos"[1958]. En *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Perú: IEP, 145–70.
1975c "Nueva información sobre la población Yana"[1964]. En *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Perú: IEP, 225–42.
Platt, Tristan
1976 *Espejos y Maíz. Temas de la estructura simbólica andina*. La Paz: CIPCA.
1987 "Entre Ch'axwa y Muxsa. Para una historia del pensamiento político aymara". En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: HISBOL, 61–125.
Poma de Ayala, Guamán
1944 *Primer Nueva Coronica de Buen Gobierno* [1585–1615]. Ed. Transcrita. Instituto Tihuanacu, La Paz.
Sánchez, Wálter
1988 "El proceso de creación musical en el norte de Potosí". *Boletín* (Cochabamba: CENDOC-MB-PORTALES) 7:1–18.
Stobart, Henry
1987 "Primeros datos de la música campesina del norte de Potosí". Ponencia a la *Reunión Anual de Etnología*. La Paz: MUSEF. (Mimeo.)
1990 *Mediation and Transformation Towards a Musical Cosmolgy, the Articulation of Music as an Expresion of Dialectic and Creativity in the Andes*. Tesis. Universidad de Cambridge. (Inédita.)
1991 "Música indígena andina". En *Diccionario Español e Hispanoamericano de la Música*. España: SGAE. Manuscrito.
Torres Rubio, Diego de
1966 *Arte de la lengua aymara* [1616]. Actualización de Mario Franco Inojosa. Lima Perú: LYRSA.

D e L u c ca D ., M an u el

1983

Diccionario Aymara-Castellano, Castellano-Aymara. La Paz: Comisión de Alfabetización y Literatu r a A ym ara.

G o n záles B ravo, A n to n io

1948

“M ú sica, in stru m en to s y d anzas in d íg en as". E n Edición Pro Cuarto Centenario de la Fundación de La Paz. T. III., 403-23.

G re b e , M aría E sth e r

s.f.

Cosmovición Aymara. (Fotocopia.)

H e rre ro , Jo a q u ín & S án ch ez d e L o z ad a F ed erico

1974

Diccionario Quechua-castellano, Castellano-quechua, para hispanoparlantes que estudian quechua.

C o ch a b am b a: In s titu to d e idiom as. P ad res d e M ariknoll.

Izikow itz, K arl G u stav

s.f.

Les instruments de musique des Indiens Uro-Chipaya. (Fotocopia.)

L angevín, A n d ré

1987

“C o n trib u c ió n a la etn o g rafía d e la m ú sica K an tu : E l caso d e la c o m u n id ad d e Q u iab a y a. El a p ren d izaje m u sic al”. P o n en cia a la Reunión Anual de Etnología. La Paz: M U SEF.

1991

“L os in stru m en to s d e la o rq u esta k a n tu ”. Revista del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (La P az) 3(3): 11—48.

L ara, Jesú s

s.f.

Diccionario Quechua. Cochabamba: Los Amigos del Libro.

Lévi-S trauss, C la u d e

1979

La vía de las máscaras. México: Siglo XXI. 3a edic.

L y eb re, P h ilip h e

1990

Las guitarrillas del departamento del Norte de Potosí (Bolivia): Morfología, utilización y simbolismo. (Traducción). Instituto Francés de Estudios Andinos.

M am an i P . M au ricio

1987

“L o s in stru m en to s m usicales en los A n d es B olivianos”. P o n en cia en la Reunión Anual de Etnología. La Paz: MUSEF. (Mimeo.) M artin ez, G a b rie l

1976

“E l sistem a d e U yw iris en Islu g a”. E n Homenaje al R.P. Gustavo Le

Paige. Arica: A nales d e la U n iv ersid ad d e l N o rte.

M ossi, H o n o rio (Fray)

1860

Diccionario Quechua Castellano. S. f., s. 1. ed.

M u rra V. J o h n

1975a

“E n to rn o a la e s tru c tu ra p o lítica d e los In k a ” [1958]. E n Formaciones económicas y políticas del mundo andino. Perú: IEP, 23—43.

1975b

“L a fu n ció n d el tejid o en varios co n tex to s sociales y p o lític o s” [1958]. E n Formaciones económicas y políticas del mundo andino. Perú: IEP, 145-70.

1975c

“N u ev a in fo rm ació n so b re la p o b la ció n Y a n a ” [1964]. E n Formaciones económicas y políticas del mundo andino. Perú: IEP, 225-42.

P latt, T rista n

1976

Espejos y Maíz. Temas de la estructura simbólica andina. La Paz: CIPCA.

1987

“E n tre C h ’axw a y M uxsa. P a ra u n a h isto ria d el p en sam ien to p o lítico ay m ara”. E n Tres reflexiones sobre el pensamiento andino. La Paz: H ISBO L, 61-125.

P o m a d e A yala, G u a m á n

1944

Primer Nueva Coronica de Buen Gobierno [1585-1615]. Ed. Transcrita. Instituto Tihuanacu, La Paz.

S ánchez, W á lte r

1988

“E l p ro ceso d e creació n m usical en el n o rte d e P o to s í”. Boletín (C ochabam ba: C E N D O C -M B -

P O R T A L E S) 7 :1 -1 8 .

S to b a rt, H e n ry

1987

“P rim e ro s d ato s d e la m úsica cam p esin a d el n o rte d e P o to s í”. P o n en cia a la Reunión Anual de Etnología. La Paz: MUSEF. (Mimeo.)

1990

Mediation and Transformation Towards a Musical Cosmolgy, the Articulation of Music as an Expresión of Dialectic and Creativity in the Andes. Tesis. Universidad de Cam bridge. (Inédita.) 1991

“M ú sica in d íg en a a n d in a ”. E n Diccionario Español e Hispanoamericano de la Música. España: S G A E . M an u scrito .

T o rre s R u b io , D ieg o de

1966

Arte de la lengua aymara [1616]. Actualización de M ario Franco Inojosa. Lima-Perú: LYRSA.

Turino, Thomas
1983 "The Charango and the Sirena: Music, Magic and the Power of Love". *Revista de Música Latinoamericana*. 4(1):81–116.

Valencia Chacón, Américo
1989 "El Siku altiplánico: perspectivas de un importante legado musical precolombino". *Conservatorio* (Lima) 2.

Valeriano Thola, Emmo
1991 "Apuntes sobre la música de Venta y Media. El suri Siku". *Etnología* (La Paz) 15(19):25–40.

T u rin o , T h o m as

1983

“T h e C h a ra n g o a n d th e Sirena: M usic, M agic a n d th e P o w e r o f L o v e ”. Revista de Música Latinoamericana. 4(1):81—116.

V alen cia C h ac ó n , A m érico

1989

“E l S ik u altip lán ico : p ersp ectiv as d e u n im p o rta n te leg ad o m u sical p re c o lo m b in o ”. Conservatorio (Lima) 2.

V ale rian o T h o la, E m m o

1991

“A p u n te s s o b re la m ú sica d e V en ta y M edia. E l su ri S ik u ”. Etnología (La Paz) 15(19):25-40.

LA CONCEPCIÓN DEL TIEMPO Y LA MÚSICA EN EL MUNDO AYMARA[1]

Félix Layme Pairumani

El estudio de la música andina es fascinante, es tan hermoso y misterioso como sus melodías. Cada vez que se estudia, especialmente para mí, se complica más. La música no es una especialidad aparte del conjunto de otros hechos culturales, sino que es integral.

Aquí no hacemos una descripción pormenorizada de los instrumentos musicales andinos sino que pretendemos aproximarnos al uso de los aerófonos en el calendario andino y su relación con los ritos. Por otro lado también hemos estudiado la concepción de la música entre el poder dual y la complementariedad de la mujer y el hombre.

Para comprender mejor comenzaremos por la ubicación, situación poblacional y sociocultural de los aymaras actuales; luego veremos las características culturales y la situación de la mujer y el hombre; luego una aproximación a la clasificación de los aerófonos andinos, en seguida los ritos y su relación con los fenómenos naturales. Y no haré conclusiones, sino que dejo esta tarea a los estimados lectores.

Situación actual de la nación aymara

Los aymaras se encuentran, actualmente, hacia el Sur de los Andes Centrales en América del Sur. Concretamente habitan entre los lagos Titicaca y Poopó y sus contornos en el altiplano de Bolivia y Perú a una altura media de 3.800–4.000 metros sobre el nivel del mar. Existen también poblaciones aymaras en tierras templadas y tropicales, éste último como consecuencia de las nuevas colonizaciones.

La población aymara en Bolivia, de acuerdo al censo de 1976, pasa de las 1.150.000 personas, aunque hay antropólogos que manifiestan serias dudas sobre esta población y estiman que el número de los aymaras es mucho mayor.

Dentro del Estado boliviano los aymaras ocupan el último lugar, entre otros, en el esquema social vigente. En un país donde una minoría gobernante, descendendiente de los conquistadores, ha heredado de los españoles prejuicios odiosos de descriminación, la situación es igual a la época colonial sólo que ahora está muy sofisticada. Entonces para los aymaras y otros pueblos del Estado boliviano subsiste la postergación del acceso a las más elementales necesidades humanas.

LA C O N C E P C I Ó N DEL TIEMPO Y

LA MÚSICA EN EL M U ND O AYMARA1

Félix L aym e Pairum ani

El estudio de la música andina es fascinante, es tan herm oso y misterioso como sus melodías. Cada vez que se estudia, especialmente para mí, se com plica más. La música no es una especialidad aparte del conjunto de otros hechos culturales, sino que es integral.

A quí no hacemos una descripción porm enorizada de los instrum entos m u sicales andinos sino que pretendem os aproxim arnos al uso de los aerófonos en el calendario andino y su relación con los ritos. P or otro lado tam bién hemos estudiado la concepción de la música entre el poder dual y la complem entariedad de la mujer y el hom bre.

Para com prender mejor comenzaremos por la ubicación, situación poblacional y sociocultural de los aymaras actuales; luego veremos las características culturales y la situación de la m ujer y el hom bre; luego una aproxim ación a la clasificación de los aerófonos andinos, en seguida los ritos y su relación con los fenóm enos naturales. Y no haré conclusiones, sino que dejo esta tarea a los estimados lectores.

S itu ación actual d e la nación aym ara

Los aymaras se encuentran, actualmente, hacia el Sur de los Andes C entrales en América del Sur. Concretam ente habitan entre los lagos Titicaca y P oopó y sus contornos en el altiplano de Bolivia y P erú a una altura m edia de 3.800 —4.000 m etros sobre el nivel del mar. Existen tam bién poblaciones aymaras en tierras templadas y tropicales, éste último como consecuencia de las nuevas colonizaciones.

La población aymara en Bolivia, de acuerdo al censo de 1976, pasa de las 1.150.000 personas, aunque hay antropólogos que manifiestan serias dudas sobre esta población y estiman que el núm ero de los aymaras es m ucho mayor.

D entro del Estado boliviano los aymaras ocupan el últim o lugar, entre otros,

en el esquema social vigente. En un país donde una m inoría gobernante, descendendiente de los conquistadores, ha heredado de los españoles prejuicios odiosos de descriminación, la situación es igual a la época colonial sólo que ahora está muy sofisticada. Entonces para los aymaras y otros pueblos del Estado boliviano subsiste la postergación del acceso a las más elementales necesidades humanas.

La cultura aymara es un tipo de cultura distinta a la española; sin embargo, por ese mismo hecho, fue constante la opresión, represión y explotación colonial de casi cinco siglos. Se había limitado su desarrollo y se inició los mecanismos de desarticulación para hacerla desaparecer; a lo que resistió admirablemente y perdió, en ese intermedio, parte de sus conocimientos culturales.

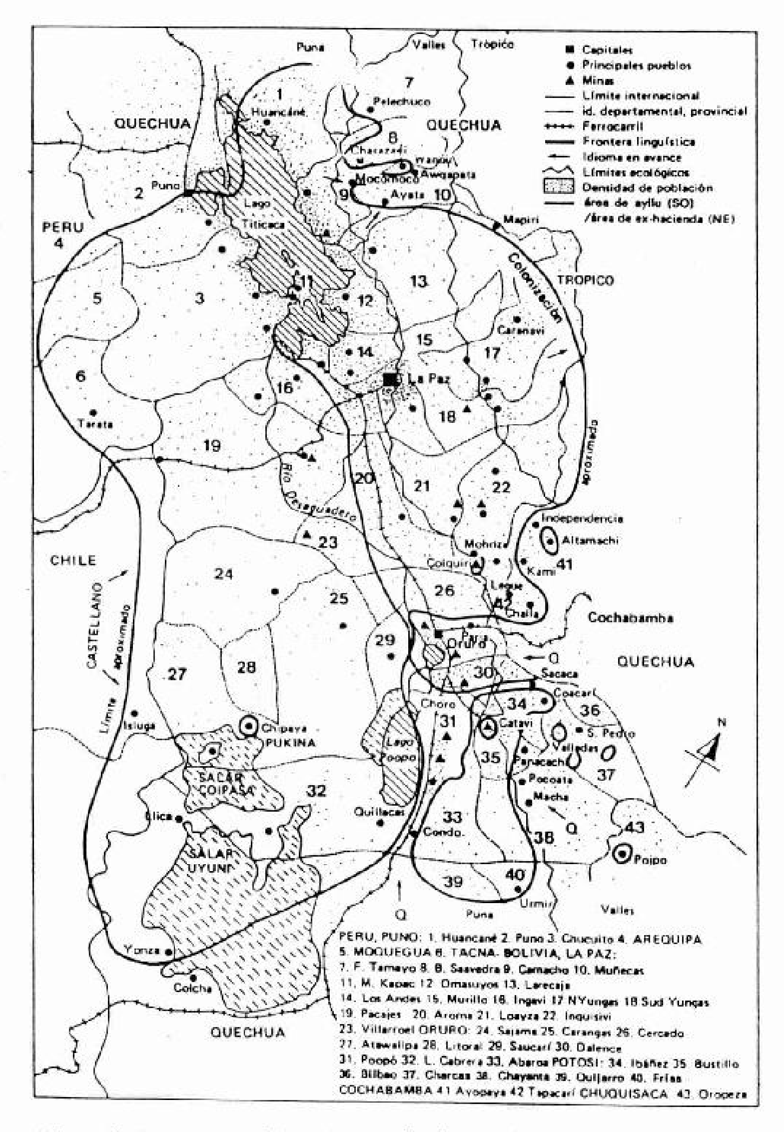


Fig. 1. El mundo Aymara actual (versión actualizada, 1984).

La cultura aymara es un tipo de cultura distinta a la española; sin em bargo, po r ese mismo hecho, fue constante la opresión, represión y explotación colonial de casi cinco siglos. Se había lim itado su desarrollo y se inició los m ecanismos de desarticulación para hacerla desaparecer; a lo que resistió adm irablem ente y perdió, en ese interm edio, parte de sus conocimientos culturales.

V alle» \ T r ó p ic o

C a pita l««

P rin c ip a l« « p u e b lo «

Mina»

L im it« in te r n a c io n a l

P e le c h u c o

H u an c án á .

id. d e p a r ta m e n ta l, p r o v in c ia l

Q U E C H U A

Q U E C H U A

F e r ro c a r r il

■ F r o n te r a lin g u l ttic a

■"—

Id io m a e n a v en c e

L im ite « e co ló g ic o «

P u n o '

*fcV l i O en * id ed d e p o b la c ió n*

—— á r e a d e e y llu (S O)

/ á r e a d e «« h a c ie n d a (N E)

T itic a c a

P E R U

T R O P IC O

C a ran a v i

J a r a t a

{I n d e p e n d e n c e

(é l A lta m ac h i

M ohrtzi

C H IL E

C o c h a b a m b a

Q U E C H U A

i P o c o a ta

M acha

Q u i Hacas

ASALA

SUYUNP

V alle»

P E R U . P U N O : I. H u a n c a n é 2. P u n o 3 . C h u c u ito 4. A R E Q U IP A

.Y o n z a

5. M O Q U E G U A 8 . T A C N A B O L IV IA . LA PA Z :

7. F . T a m a y o 8. 8 . S a a v e d ra 9 . C a m a c h o 10. M uA ecas 11. M. K a p e c 12. O m a tu y o « 13. L are ca ja

14. Lo« A n d e « 15. M u rillo 16. Ingavi 17 N Y unga« 18 S u d Y unga»

19 Pacaje» 2 0 . A ro m a 2 1 . L o a y z a 2 2 . In q u iiiv i

2 3 . V illa r ro e l O R U R O : 2 4 . S a ja m a 25. C aran g a » 2 6 . C e r c a d o 2 7 . A ta w a llp a 2 8 . L ito r a l 2 9 . S a u c a r l 3 0 . D a le n c e 31 P o o p ó 3 2 L. C a b re ra 3 3 . A b a r o a P O T O S I: 3 4 Ibérte z 3 5 B u í tillo 36. B ilb a o 37. C h a r c a « 38. C h a y a n ta 39. O u l|a r r o 4 0 . F rla a C O C H A B A M B A 4 1 A y o p a y a 4 2 T ep a ca rf C H U O U IS A C A 4 3 O r«

Fig. 1. E l mundo Aymara actual (versión actualizada, 1984).

Aquí valdría la pena citar algunos mecanismos actuales de imposición vertical y paternalista: Sistema educativo formal ajeno al mundo andino; "castellanización a raja tabla", no hay enseñanza del castellano (a hablar) sino que simplemente se enseña la lecto-escritura; todas las instituciones religiosas (sean católicas o protestantes) persiguieron y persiguen a las religiones andinas para reducirlas o extiparlas; los medios de comunicación social se prestan a la estrategia de eliminación de las lenguas y culturas andinas y pocos, salvo algunas excepciones personales, escapan de este sistema.

Todos estos mecanismos y la lógica opuesta por un lado y por otra los prejuicios discriminatorios oprimen y desprestigian los valores y culturas andinas logrando que los nativos aymaras, quechuas y otros sientan vergüenza de su orígen, nieguen su cultura y finalmente pierdan su personalidad e identidad cultural; ésto significa desorientación religiosa, duda de lógica económica, criollización lingüística y finalmente el comienzo de la anulación de la creatividad en la población andina.

Esta situación impuesta por la sociedad opresora, que busca homogeneizar la población boliviana, ha producido en las últimas cuatro décadas la migración sin planificación desde el área rural a los barrios marginales de las ciudades, los migrantes llegan del campo a las ciudades negándose a sí mismos, en especial negando su lengua y cultura, porque les habían hecho creer en la "integración nacional", en la "castellanización" y en la "civilización"; de que todos son iguales ante la Ley; llegaron en busca de prestigio, dinero, respeto y justicia; sin embargo la realidad era otra. La discriminación es igual que en cualquiera de las épocas coloniales, en las que habían sido reducidos a condiciones de peones de mano de obra muy barata, en una especie de subproletarios; pero esta vez, llenos de conflictos internos y de una amarga frustración.

Así, la población aymara y otras poblaciones andinas se van reduciendo; primero por la superposición cultural, segundo por la desvalorización de la producción agrícola de los aymaras y quechuas y otros pueblos. Esta última medida no da incentivo a la producción agrícola y ganadera del campesino, esto produce el éxodo rural a las ciudades en las que tampoco se les reconoce su cultura.

Ante la política de "asimilación e integración" institucionalizada desde la invasión española los aymaras han estado resistiendo. Actualmente, con sus líderes comunales e intelectuales aymaras, han empezado una especie de descolonización mental. Las muestras son: El sindicato es andinizado (en las comunidades y *ayllus* el secretario general es el *jilaqata* que toma el mando por turno); se manejan dos lógicas económicas, la de reciprocidad y del intercambio; en lo religioso, se bautiza pero se continúan practicando los ritos por reciprocidad con sus dioses; en lo cultural reconoce lo elemental de la cultura ajena y viven su propia cultura; en lo lingüístico han luchado por la oficialización de su lengua nativa y la educación bilingüe y han logrado esta última del gobierno; pero falta convencer a la población castellana. Además, todavía existe confusión en los propios indígenas.

Aquí valdría la pena citar algunos mecanismos actuales de imposición vertical y paternalista: Sistema educativo formal ajeno al m undo andino; "castellanización a raja tabla", no hay enseñanza del castellano (a hablar) sino que sim plem ente se enseña la lecto-escritura; todas las instituciones religiosas (sean católicas o protestantes) persiguieron y persiguen a las religiones andinas para reducirlas o extiparlas; los medios de comunicación social se prestan a la estrategia de eliminación de las lenguas y culturas andinas y pocos, salvo algunas excepciones personales, escapan de este sistema.

Todos estos mecanismos y la lógica opuesta p o r un lado y p o r otra los p re juicios discrim inatorios oprim en y desprestigian los valores y culturas andinas logrando que los nativos aymaras, quechuas y otros sientan vergüenza de su origen, nieguen su cultura y finalmente pierdan su personalidad e identidad cultural; ésto significa desorientación religiosa, duda de lógica económica, criollización lingüística y finalmente el comienzo de la anulación de la creatividad en la población andina.

Esta situación im puesta por la sociedad opresora, que busca hom ogeneizar la población boliviana, ha producido en las últimas cuatro décadas la m igración sin planificación desde el área rural a los barrios marginales de las ciudades, los m igrantes llegan del cam po a las ciudades negándose a sí mismos, en especial negando su lengua y cultura, porque les habían hecho creer en la

"integración nacional", en la "castellanización" y en la "civilización"; de que todos son iguales ante la Ley; llegaron en busca de prestigio, dinero, respeto y justicia; sin em bargo la realidad era otra. La discriminación es igual que en cualquiera de las épocas coloniales, en las que habían sido reducidos a condiciones de peones de m ano de obra muy barata, en una especie de subproleta-rios; pero esta vez, llenos de conflictos internos y de una amarga frustración.

Así, la población aymara y otras poblaciones andinas se van reduciendo; prim ero por la superposición cultural, segundo po r la desvalorización de la producción agrícola de los aymaras y quechuas y otros pueblos. Esta última m

edida no da incentivo a la producción agrícola y ganadera del campesino, esto produce el éxodo rural a las ciudades en las que tam poco se les reconoce su cultura.

A nte la política de "asimilación e integración" institucionalizada desde la invasión española los aymaras han estado resistiendo. Actualmente, con sus líderes comunales e intelectuales aymaras, han em pezado una especie de descolonización mental. Las muestras son: El sindicato es andinizado (en las com unidades y ayllus el secretario general es el jilaqata que tom a el m ando p or turno); se m anejan dos lógicas económicas, la de reciprocidad y del intercambio; en lo religioso, se bautiza pero se continúan practicando los ritos por reciprocidad con sus dioses; en lo cultural reconoce lo elemental de la cultura ajena y viven su propia cultura; en lo lingüístico han luchado por la oficialización de su lengua nativa y la educación bilingüe y han logrado esta últim a del gobierno; pero falta convencer a la población castellana. Además, todavía existe confusión en los propios indígenas.

La adaptación o asimilación a la sociedad criolla homogeneizante sin comprenderla es suicida para los andinos aymaras, quechuas y otros, así como también una defensa fanática del nacionalismo aymara-quechua de una manera estática.

Algunas características culturales aymaras

Debemos iniciar señalando que las culturas con una población considerable son la Aymara y la Quechua; aunque hay otros como la Chipaya y otros con muy pocos habitantes. Las características más sobresalientes de estas dos culturas son:

(1) Los habitantes andinos son esencialmente protectores de su medio ambiente, no son depredadores de la naturaleza. No crean nada que afecte negativamente a la Madre Naturaleza, al contrario, toda sabiduría la obtienen de la minuciosa observación del medio ambiente.

(2) Observaron la acción comunitaria de la Madre Naturaleza y aprendieron la reciprocidad y a vivir en comunidad con fuertes lazos de solidaridad entre ellos y la Tierra a la que consideran sagrada e inalienable.

(3) La concepción económica andina, como ya es conocida, es de reciprocidad; y el *ayllu* es vigente en todas las communidades andinas, aún en comunidades o barrios de las ciudades.

(4) En lo lingüístico el aymara y el quechua no reconocen el género gramatical sino solamente el semántico; por lo que en éstas lenguas no existe la discriminación. Al contrario, existe un pronombre que no superpone sino que trata de igual a la mujer y al hombre: en el aymara *jiwasa*; que en el sentido etimológico de la palabra quiere decir "tú y yo", es decir "tú mujer y yo hombre", la pareja humana sin necesidad de estar distinguiendo EL para el hombre y ELLA para la mujer; pero desde el sentido figurado las palabras *jiwasa* en aymara también se usan para decir tú y yo entre varones y/o mujeres. Estas palabras no son plurales de primeras personas, como parece. Para eso tenemos *nanaka*, ya que *jiwasa* significa primera y segunda persona incluida y *nanaka* quiere decir primeras personas incluidas y segundas excluídas.

(5) El hombre y la mujer en el pensamiento aymara y quechua son totalmente complementarios y tienen rangos iguales; por lo que el PAR es practicado en todos los círculos sociales, políticos, económicos y religiosos.

(6) En la concepción del espacio geográfico las parcialidades representan a la mujer y al hombre; a la madre y al padre respectivamente. Los *ayllus* son siempre dos, salvo algunas excepciones debidas a necesidades comunales o por accidentes históricos.

(7) La cosmovisión andina es la "exaltación de la vida", "es profundamente sagrada", "es holista", "la tripartición del cosmos que deviene en cua-

La adaptación o asimilación a la sociedad criolla hom ogeneizante sin com prenderla es suicida para los andinos aymaras, quechuas y otros, así como tam bién una defensa fanática del nacionalismo aym ara-quechua de una m anera estática.

A lgu n as c a r a cte rística s cu ltu rales aym aras

D ebem os iniciar señalando que las culturas con una población considerable son la Aymara y la Q uechua; aunque hay otros como la Chipaya y otros con m uy pocos habitantes. Las características más sobresalientes de estas dos culturas son:

(1) Los habitantes andinos son esencialmente protectores de su m edio am biente, no son depredadores de la naturaleza. N o crean nada que afecte negativam ente a la M adre Naturaleza, al contrario, toda sabiduría la o b tienen de la minuciosa observación del medio ambiente.

(2) O bservaron la acción com unitaria de la M adre Naturaleza y aprendieron la reciprocidad y a vivir en com unidad con fuertes lazos de solidaridad entre ellos y la Tierra a la que consideran sagrada e inalienable.

(3) La concepción económica andina, como ya es conocida, es de reciprocidad; y el ayllu es vigente en todas las com m unidades andinas, aún en com unidades o barrios de las ciudades.

(4) E n lo lingüístico el aymara y el quechua no reconocen el género gram atical sino solamente el semántico; por lo que en éstas lenguas no existe la discriminación. Al contrario, existe un pronom bre que no superpone sino que trata de igual a la mujer y al hom bre: en el aymara jiwasa-, que en el sentido etimológico de la palabra quiere decir "tú y yo", es decir

"tú m ujer y yo ho m b re", la pareja hum ana sin necesidad de estar distinguiendo EL para el hom bre y ELLA para la mujer; pero desde el sentido figurado las palabras jiwasa en aymara tam bién se usan para decir tú y yo entre varones y/o mujeres. Estas palabras no son plurales de p rim eras

personas, como parece. Para eso tenem os nanaka, ya que jiwasa significa prim era y segunda persona incluida y nanaka quiere decir p rim eras personas incluidas y segundas excluidas.

(5) El hom bre y la mujer en el pensam iento aymara y quechua son totalm ente com plem entarios y tienen rangos iguales; por lo que el PAR es practicado en todos los círculos sociales, políticos, económicos y religiosos.

(6) E n la concepción del espacio geográfico las parcialidades representan a la mujer y al hom bre; a la m adre y al padre respectivamente. Los ayllus son siempre dos, salvo algunas excepciones debidas a necesidades comunales o p o r accidentes históricos.

(7) La cosmovisión andina es la "exaltación de la vida", "es profundam ente sagrada", "es holista", "la tripartición del cosmos que deviene en cua-

tropartición", "es de diálogo y la reciprocidad" y "agrocéntrica", como dice Eduardo Grillo.

(8) En lo político tomaremos sólo una característica: una autoridad del *ayllu* en la comunidad jamás asume el mando, para la administración, solo o sola, sino siempre entre dos: hombre y mujer o mujer y hombre. Me refiero a asunción del mando del *jilaqata* y la *mama t'alla*; es decir la autoridad masculina y la autoridad femenina.

Como se podrá ver, existe igualdad entre la mujer y el hombre o quizá incluso algo de supremacía de la mujer en el mundo andino. Sin embargo en la población aymara y también en la quechua y otras actuales existe un machismo marcado; las consecuencias de la invasión española de hace 500 años las está pagando muy caro la mujer indígena. Para nadie es desconocido que la mujer conserva más su cultura que el hombre; y la colonización hispánica ha afectado más rápidamente al hombre andino. Este aprendió el machismo del castellano en los 5 siglos de colonización. Por eso creemos que es necesario retomar urgentemente las lenguas y culturas andinas y otras para recuperar los aportes culturales necesarios para la humanidad del tercer milenio.

Y otros elementos culturales andinos en pro de la igualdad entre el hombre y la mujer serán vistos más propiamente en el calendario y la música andina.

Los instrumentos musicales

No voy a hacer una descripción pormenorizada de los aerófonos andinos sino que me inclinaré a hacer una clasificación de acuerdo a los datos que he recogido *in situ* sobre el uso de los estos instrumentos musicales.

Muchas veces vi que los comunarios de Jesús de Machaca, provincia Ingavi, departamento de La Paz, iban al pueblo a bailar una danza llamada *qinaqina* para la fiesta de Rosario los primeros días de octubre de cada año, y que después de la fiesta nadie usaba ya ese instrumento musical. Pasada la fiesta utilizaban otro aerófono que se llama *pinkillu*; esto me llamó la atención y así fuí investigando hasta recoger una variedad de datos quizás, todavía, incompletos. En la bibliografía encontré esta perla, y dice:

> Existen pincollos [*pinkullu* o *pinkillu*] de cinco agujeros como el pincollo de carnaval,... con él se celebra el carnaval, se hacen las khachuas [*qhachwa*] (danzas de amor) primaverales, en las noches de luna rodeando las sementeras floridas, por pampas y cerros,... (Thorrez, 20/02/77).

Había una vez una organización no gubernamental, cuyo nombre prefiero callar, que convocaba a las comunidades de una región del Altiplano a un festival folklórico de música y danza. Allí hacían soplar todos los instrumentos musicales sin discriminación alguna. Los campesinos, otro nombre puesto a los indígenas, lo hacían casi como obligados; los jóvenes no se daban cuenta, los adultos cumplían sin protestar, más los ancianos mascullaban su des-

tro p artició n ”, “es de diálogo y la reciprocidad” y “agrocéntrica”, como dice E duardo Grillo.

(8) E n lo político tomaremos sólo una característica: una autoridad del ayllu en la com unidad jamás asume el m ando, para la adm inistración, solo o sola, sino siempre entre dos: hom bre y mujer o m ujer y hom bre.

M e refiero a asunción del m ando del jilaqata y la mama t ’alla\ es decir la autoridad masculina y la autoridad femenina.

C om o se podrá ver, existe igualdad entre la m ujer y el hom bre o quizá in cluso algo de suprem acía de la m ujer en el m undo andino. Sin em bargo en la población aymara y tam bién en la quechua y otras actuales existe un m achismo m arcado; las consecuencias de la invasión española de hace 500

años las está pagando muy caro la m ujer indígena. Para nadie es desconocido que la m ujer conserva más su cultura que el hom bre; y la colonización hispánica ha afectado más rápidam ente al hom bre andino. Este aprendió el m achismo del castellano en los 5 siglos de colonización. P or eso creemos que es necesario retom ar urgentem ente las lenguas y culturas andinas y otras para recuperar los aportes culturales necesarios para la hum anidad del tercer milenio.

Y otros elementos culturales andinos en pro de la igualdad entre el ho m bre y la m ujer serán vistos más propiam ente en el calendario y la música andina.

Los in str u m e n to s m u sicales

N o voy a hacer una descripción porm enorizada de los aerófonos andinos sino que me inclinaré a hacer una clasificación de acuerdo a los datos que he recogido in situ sobre el uso de los estos instrum entos musicales.

M uchas veces vi que los comunarios de Jesús de Machaca, provincia Ingavi, departam ento de La Paz, iban al pueblo a bailar una danza llamada qinaqina para la fiesta de Rosario los prim eros días de octubre de cada año, y que

después de la fiesta nadie usaba ya ese instrum ento musical. Pasada la fiesta utilizaban otro aerófono que se llama pinkillw, esto me llamó la atención y así fui investigando hasta recoger una variedad de datos quizás, todavía, incompletos. En la bibliografía encontré esta perla, y dice:

Existen pincollos \pinkullu o pinkillu] de cinco agujeros como el pincollo de carnaval,... con él se celebra el carnaval, se hacen las khachuas [qhachwa] (danzas de amor) primaverales, en las noches de luna rodeando las sementeras floridas, por pampas y cerros,... (Thorrez, 20/02/77).

H abía una vez una organización no gubernam ental, cuyo nom bre prefiero callar, que convocaba a las com unidades de una región del Altiplano a un festival folklórico de música y danza. Allí hacían soplar todos los instrum entos musicales sin discriminación alguna. Los campesinos, otro nom bre puesto a los indígenas, lo hacían casi como obligados; los jóvenes no se daban cuenta, los adultos cumplían sin protestar, más los ancianos m ascullaban su des

contento quizás imaginando el fin de su tiempo y decían: "con razón ya no hay buena cosecha, la Pachamama se ha enojado".

En otra oportunidad visitamos como invitados un acto de promoción de jóvenes llamados líderes comunales; iban a iniciar el acto cuando vieron llegar del pueblo a algunos campesinos con sus indumentarias e instrumentos musicales; habían regresado de la fiesta de Rosario y fueron interceptados rápidamente e invitados a tocar el *qinaqina* para adornar el acto de graduación que en ese momento se estaba realizando. Uno de los principales instrumentistas pedía licencia para usarlo a los otros campesinos presentes y dijo "lo hago con mucho temor esperando que se me comprenda por parte de los ancianos de la comunidad y que la Pachamama y los Achachilas no se ofendan, ya que hemos clausurado la fiesta, aunque estamos a un día todavía", dijo. Aquí comprendemos, una vez más, que está prohibido usar dicho instrumento musical después de la fiesta de Rosario.

Aunque ya no se baila la *qhachwa*, una danza de la época lluviosa, actualmente existe otra que se llama *ch'uta* y hoy se baila con aerófonos metálicos importados y es propia del verano; se baila desde el 17 de enero y hasta la Pascua, lo más probable es que antes lo hicieran desde la primavera.

El instrumento conocido como *tarqa* es usado en primavera y verano lo mismo que la *salliwa* también llamada *musiñu*. Sobre el primero, es decir sobre la *tarqa* pequeña, dice un destacado musicólogo: "Estas pequeñas se difunden por el sur de la república cambiando de nombre durante su dispersión por el de 'anata'", y luego cita:

> La Tarka aparece usualmente en primavera y en estío –relata González Bravo– y se pueden formar conjuntos instrumentales, ritmando con el bombo y el tambor los bailes de Navidad, Año Nuevo, Reyes, Carnaval, etc. (Thorrez, 20/02/77).

Todo lo contrario pasa con *siku* o zampoña, esta familia de aerófonos se usa en otoño e invierno. Sobre estos aerófonos, el citado investigador, no nos dice sobre la época del uso del *siku*; pero sí otros datos sobre el *siku*, veamos:

> ...en el área boliviana con el nombre de siku y en la zona de la costa y sierra del Perú con el de Antara, sin que por eso dejen de ser, las famosas flautas de pan, sikus o zampoñas con que conocemos en nuestro territorio (Thorrez, 25/09/77).

La *chuqila* está desapareciendo y ésto quizás sea porque está extinguiéndose la vicuña. Los ancianos aymaras refieren que es una danza de la época seca, es decir de otoño e invierno. Sobre el tema, Thorrez afirma:

> Los "choqelas" con danza de cintas, encontramos en la localidad de Colquencha (provincia Aroma), donde, según nuestros informantes, se danza para la época de la cosecha, significando la caza del zorro que después de ser sometido por sus perseguidores, es ahorcado en lo alto de un palo o mástil, de donde cuelgan varias cintas de colores que son trenzadas al son de la música de las quenas y wancaras; dicen igualmente que, según llegue a su término felizmente el trenzado, dependerá el éxito de la cosecha en esa oportunidad (Thorrez, 11/12/77).

Entre otros estudios tenemos el trabajo de Wálter Sánchez (1989b), quien nos amplía el tema con mucha más claridad, y que citamos en extenso a continuación:

contento quizás imaginando el fin de su tiem po y decían: "con razón ya no hay buena cosecha, la Pacham am a se ha enojado".

En otra oportunidad visitamos como invitados un acto de prom oción de jóvenes llamados líderes comunales; iban a iniciar el acto cuando vieron llegar del pueblo a algunos campesinos con sus indum entarias e instrum entos musicales; habían regresado de la fiesta de Rosario y fueron interceptados rápidam ente e invitados a tocar el qinaqina para adornar el acto de graduación que en ese m om ento se estaba realizando. Uno de los principales instrum entistas pedía licencia para usarlo a los otros campesinos presentes y dijo "lo hago con m ucho tem or esperando que se me com prenda por parte de los ancianos de la com unidad y que la Pacham am a y los Achachilas no se ofendan, ya que hemos clausurado la fiesta, aunque estamos a un día to d avía", dijo. Aqui com prendem os, una vez más, que está prohibido usar dicho instrum ento musical después de la fiesta de Rosario.

A unque ya no se baila la qhachwa, una danza de la época lluviosa, actualm ente existe otra que se llama ch'uta y hoy se baila con aerófonos metálicos im portados y es propia del verano; se baila desde el 17 de enero y hasta la Pascua, lo más probable es que antes lo hicieran desde la primavera.

El instrum ento conocido como tarqa es usado en primavera y verano lo mismo que la salliwa tam bién llamada musiñu. Sobre el prim ero, es decir sobre la tarqa pequeña, dice un destacado musicólogo: "Estas pequeñas se difunden por el sur de la república cam biando de nom bre durante su dispersión por el de 'anata'", y luego cita: La Tarka aparece usualmente en primavera y en estío -relata González Bravo- y se pueden formar conjuntos instrumentales, ritmando con el bombo y el tam bor los bailes de Navidad, Año Nuevo, Reyes, Carnaval, etc. (Thorrez, 20/02/77).

T odo lo contrario pasa con siku o zampoña, esta familia de aerófonos se usa en otoño e invierno. Sobre estos aerófonos, el citado investigador, no nos dice sobre la época del uso del siku\ pero sí otros datos sobre el siku , veamos:

...en el área boliviana con el nombre de siku y en la zona de la costa y sierra

del Perú con el de Antara, sin que por eso dejen de ser, las famosas flautas de pan, sikus o zampoñas con que conocemos en nuestro territorio (Thorrez, 25/09/77).

La chuqila está desapareciendo y ésto quizás sea porque está extinguiéndose la vicuña. Los ancianos aymaras refieren que es una danza de la época seca, es decir de otoño e invierno. Sobre el tema, Thorrez afirma:

Los "choqelas" con danza de cintas, encontramos en la localidad de Colquencha (provincia Aroma), donde, según nuestros informantes, se danza para la época de la cosecha, significando la caza del zorro que después de ser sometido por sus perseguidores, es ahorcado en lo alto de un palo o mástil, de donde cuelgan varias cintas de colores que son trenzadas al son de la música de las quenas y wancaras; dicen igualmente que, según llegue a su término felizmente el trenzado, dependerá el éxito de la cosecha en esa oportunidad (Thorrez, 11/12/77).

E ntre otros estudios tenemos el trabajo de W álter Sánchez (1989b), quien nos amplía el tema con mucha más claridad, y que citamos en extenso a continuación:

Los aymaras dividen el año en dos mitades en cuyos períodos a nivel musical, quedan claramente diferenciados; los instrumentos musicales, el ritmo y su funcionalidad simbólica y ritual.

En anteriores trabajos (Harris; 1988), se ha sugerido que tal división temporal del año aymara constituye una visión del mundo particular así como una resolución filosófica y simbólica que excede los limites temporales, agrícolas o musicales y se ubicaría a un nivel de pensamiento y cosmovisión.

Tal como sugiere Harris (1988), es "significativo el hecho que las fiestas más autóctonas por ejemplo la Ramada p'ista [phista = fiesta] para la pachamama, se ubican dentro del período del pinquillo, mientras que casi todas las fiestas de santos cristianos se celebran fuera de esta época" (pp.3).

En tal sentido, el ciclo de la lluvia estaría vinculado a los elementos más tradicionales y autóctonos así como a los seres del panteón aymara (1), los cuales ayudan a los indígenas en este período crucial en el cual la actividad agrícola es intensa. Las comunidades se replegarán y los rituales de fertilidad, de rogativa, serán los más importantes por lo cual, tendrán características locales e incluso familiares (Sánchez 1989b:3).

Hasta aquí, de acuerdo a los usos de los aerófonos andinos, se puede ver con claridad la división del año en dos partes; otoño y invierno por un lado y primavera y verano por otro; aunque en el mundo andino las estaciones no son fijas. En el mejor de los casos se entiende el tiempo frío-seco y el tiempo cálido-húmedo. Esto coincide exactamente con la división de las estaciones de Anne Marie Hocquenghem. Para nosotros el tiempo frío-seco representa al hombre y el tiempo cálido-húmedo a la mujer. El primero es improductivo, significa violencia: el *qinaqina* y su chicote; y el segundo es productivo, es amor y belleza, en este tiempo no hay violencia, ninguna de sus danzas usa chicote o garrote alguno, se podrá colocar pero no se utiliza.

Para ver de una vez un panorama claro sobre esta división veamos el siguiente cuadro, aunque hay que anotar que el uso de algunos instrumentos no está del todo confirmado, y asimismo debemos aclarar que actualmente mucha gente usa indiscriminadamente estos aerófonos debido, precisamente, a la alienación cultural.

Instrumentos de la época seca	Instrumentos aún no clasificados	Instrumentos de la época húmeda
qina qina ch'unch'u chuqila mukululu	qarwani lakita waka waka murinu kullawa	pinkillu salla o musiñu tarqa phuna quwana ch'uta

Tabla 1.

Los instrumentos no clasificados son quizá coloniales o postcoloniales, ya que han surgido con el contacto cultural y tienen una vasta explicación que prefiero dar en otra ocasión, o quizás ya lo haga algún otro estudioso.

Nicasio Quispe, un artesano instrumentista aymara, nos decía:

Los aymaras dividen el año en dos mitades en cuyos períodos a nivel musical, quedan claramente diferenciados; los instrumentos musicales, el ritmo y su funcionalidad simbólica y ritual.

En anteriores trabajos (Harris; 1988), se ha sugerido que tal división tem poral del año aymara constituye una visión del m undo particular así como una resolución filosófica y simbólica que excede los limites temporales, agrícolas o musicales y se ubicaría a un nivel de pensamiento y cosmovisión.

Tal como sugiere H arris (1988), es "significativo el hecho que las fiestas más autóctonas por ejemplo la Ramada p 'ista [phista = fiesta] para la pachamama, se ubican dentro del período del pinquillo, mientras que casi todas las fiestas de santos cristianos se celebran fuera de esta época" (pp.3).

En tal sentido, el ciclo de la lluvia estaría vinculado a los elementos más tradicionales y autóctonos así como a los seres del panteón aymara (1), los cuales ayudan a los indígenas en este período crucial en el cual la actividad agrícola es intensa. Las comunidades se replegarán y los rituales de fertilidad, de rogativa, serán los más im portantes por lo cual, tendrán características locales e incluso familiares (Sánchez 1989b:3).

H asta aquí, de acuerdo a los usos de los aerófonos andinos, se puede ver con claridad la división del año en dos partes; otoño y invierno por un lado y prim avera y verano por otro; aunque en el m undo andino las estaciones no son fijas. E n el mejor de los casos se entiende el tiem po frío-seco y el tiem po cálido-húm edo. Esto coincide exactam ente con la división de las estaciones de A nne M arie H ocquenghem . Para nosotros el tiem po frío-seco representa al hom bre y el tiem po cálido-húm edo a la mujer. El prim ero es im productivo, significa violencia: el qinaqina y su chicote; y el segundo es p ro d u c tivo, es am or y belleza, en este tiem po no hay violencia, ninguna de sus danzas usa chicote o garrote alguno, se podrá colocar pero no se utiliza.

Para ver de una vez un panoram a claro sobre esta división veamos el siguiente cuadro, aunque hay que anotar que el uso de algunos instrum entos no está del todo confirm ado, y asimismo debem os aclarar que actualm ente m

ucha gente usa indiscrim inadam ente estos aerófonos debido, precisam ente, a la alienación cultural.

Instrum entos de la

Instrumentos aún no

Instrum entos de la

época seca

clasificados

época húmeda

qina qina

qarwani

pinkillu

ch’unch’u

lakita

salla o musiñu

chuqila

waka waka

tarqa

mukululu

murinu

phuna

kullawa

quwana

ch’uta

Tabla 1.

Los instrum entos no clasificados son quizá coloniales o postcoloniales, ya que han surgido con el contacto cultural y tienen una vasta explicación que prefiero dar en otra ocasión, o quizás ya lo haga algún otro estudioso.

Nicasio Q uispe, un artesano instrum entista aymara, nos decía:

> En este tiempo –se refería al tiempo cálido/húmedo– la Naturaleza es floreciente y la música debe ser alegre, porque la Naturaleza está en contacto con la música, porque las plantas necesitan de la música. La música –continua Quispe– es como el riego para las plantas.

Y concluye: "En el tiempo de florecimiento y producción hay que tocar música alegre..." (RAYMI 7 1989:33).

No es casual que en un experimento japonés (en la región de Tohoku al norte del Japón [octubre, 1990] las plantas amen la música y crezcan aceleradamente y aumenten en su producción con la música clásica de la Suite Cascanueces de Tchaikovsky y las sonatas de Beethoven; es que es así y lo sabían hace miles de años los aymaras. Los andinos sabían también sobre la existencia de instrumentos musicales que dañaban las plantas y esos instrumentos son las familias de *qina* y *siku*; así como también conocían los instrumentos que favorecen a la agricultura. Tales instrumentos son las familias de *pinkillu*, la *tarqa* y la *salla*.

Actualmente, en los medios rurales aymaras, existen creencias de que la *qina* y el *siku* llaman el frío, el viento, la nevada y el granizo. Al contrario, el *pinkillu*, la *tarqa* y la *salla* atraen el calor y la lluvia. El primero está asociado con la violencia y el segundo con el sosiego y la paz; es decir el hombre y la mujer. Así piensan los aymaras y nosotros creemos que es así. De aquí se desprende que hay en el tiempo, es decir en el lapso de un año, una parcialidad del hombre y otra de la mujer. Así como existen dos parcialidades geográficas hay también dos parcialidades en el tiempo. Eso nos está mostrando que después de Rosario ya no se usa la *qina*, Rosario está a sólo 13 días del equinoccio de septiembre. Y, ¿cuándo se empieza a soplar la *qina*? En la Pascua. Y la Pascua está pocos días después del equinoccio de marzo. Ulterior a Rosario se sopla el *pinkillu*, la *tarqa* y la *salla* hasta la Pascua. El límite entre lo femenino y masculino es de equinoccio a equinoccio, luego vienen los solsticios creando la "cuatropartición".

Aquí podemos afirmar que también hay una fuerte relación con los tejidos y disfrases de plumas. "Los tejidos son el espíritu de la comunidad", decía Claudio Torrez Cruz, un anciano de Coroma, (a los periodistas) refiriéndose a tejidos sagrados. Y agrega: "debido a su pérdida, algunos han muerto, otros han quedado ciegos, hay sequía y muchos animales han muerto", (*Presencia*, 01/07/90). Por su parte Mario Ríos nos dice: "El vestido sagrado es otra prenda apreciable, pues está elaborada con el más fino plumaje de aves silvestres", y continua:

> Los ritos religiosos o las ceremonias oficiales tuvieron mucho que ver con el plumaje que llevaron sacerdotes o jefes de etnias ya extinguidas. El plumaje les daba –dice Rios– un grado de superioridad, en unos casos, o la real autoridad para definir situaciones dentro de los pueblos primitivos (Ríos 1990).

A continuación quisiera decir algo sobre "hacer llover y granizar" u atraer algun otro fenómeno natural. Porque aquello de que los instrumentos musicales hacen llover o granizar es atrayente y para muchos, no aymaras, parece

En este tiempo -s e refería al tiempo cálido/húm edo- la Naturaleza es floreciente y la música debe ser alegre, porque la Naturaleza está en contacto con la música, porque las plantas necesitan de la música. La música -continua Q uispe- es como el riego para las plantas.

Y concluye: "En el tiem po de florecimiento y producción hay que tocar música alegre..." (RAYMI 7 1989:33).

N o es casual que en un experim ento japonés (en la región de T ohoku al n orte del Jap ó n [octubre, 1990] las plantas amen la música y crezcan acelera- dem ente y aum enten en su producción con la música clásica de la Suite Cascanueces de Tchaikovsky y las sonatas de Beethoven; es que es así y lo sabían hace miles de años los aymaras. Los andinos sabían tam bién sobre la existencia de instrum entos musicales que dañaban las plantas y esos instrum entos son las familias de qina y siku\ así como tam bién conocían los instrum entos que favorecen a la agricultura. Tales instrum entos son las familias de pinkillu, la tarqa y la salla.

Actualm ente, en los medios rurales aymaras, existen creencias de que la qina y el siku llam an el frío, el viento, la nevada y el granizo. Al contrario, el pinkillu, la tarqa y la salla atraen el calor y la lluvia. El prim ero está asociado con la violencia y el segundo con el sosiego y la paz; es decir el hom bre y la mujer. Así piensan los aymaras y nosotros creemos que es así. D e aquí se despren d e que hay en el tiempo, es decir en el lapso de un año, una parcialidad del hom bre y otra de la mujer. Así como existen dos parcialidades geográficas hay tam bién dos parcialidades en el tiempo. Eso nos está m ostrando que después de Rosario ya no se usa la qina, Rosario está a sólo 13 días del equinoccio de septiem bre. Y, ¿cuándo se empieza a soplar la qina? En la P ascua. Y la Pascua está pocos días después del equinoccio de marzo. U lterior a Rosario se sopla el pinkillu, la tarqa y la salla hasta la Pascua. El límite entre lo fem enino y masculino es de equinoccio a equinoccio, luego vienen los solsticios creando la "cuatropartición".

Aquí podem os afirmar que tam bién hay una fuerte relación con los tejidos y disfrases de plumas. "Los tejidos son el espíritu de la com unidad", decía

Claudio T orrez Cruz, un anciano de Coroma, (a los periodistas) refiriéndose a tejidos sagrados. Y agrega: “debido a su pérdida, algunos han m uerto, otros han quedado ciegos, hay sequía y m uchos animales han m u erto ”, {Presencia, 01/07/90). P o r su parte M ario Ríos nos dice: “El vestido sagrado es otra prenda apreciable, pues está elaborada con el más fino plumaje de aves silvestres”, y continua: Los ritos religiosos o las ceremonias oficiales tuvieron mucho que ver con el plumaje que llevaron sacerdotes o jefes de etnias ya extinguidas. El plumaje les daba -dice Rios-un grado de superioridad, en unos casos, o la real autoridad para definir situaciones dentro de los pueblos primitivos (Ríos 1990):

A continuación quisiera decir algo sobre “hacer llover y granizar” u atraer algún otro fenóm eno natural. P orque aquello de que los instrum entos m usicales hacen llover o granizar es atrayente y para muchos, no aymaras, parece

una fantasía; pero para nosotros es o fue normal ver hacer llover. Para ilustrar mejor este desentendimiento relato aquí un caso curioso. Fue en Holanda, después de unos días del 46º Congreso Internacional de Americanistas. Visitamos, entre otros, a Juan Antonio Suy Suy, descendiente de los mochicas y el suscrito, un organismo no gubernamental; allí en una charla el Dr. Suy Suy afirmó, delante de un holandés que "los mochicas hacemos llover". Ante ello reaccionó incrédulo el holandés y ante la insistencia del Dr. Suy Suy lo creyó loco. Yo por mi parte tuve que pedirle al descendiente mochica que no insistiera más. Pues le dije que "nosotros los aymaras también hacemos llover, tú y yo sabemos eso; pero ellos jamás van a entender". Aunque yo nunca hice llover sino que sólo había logrado hacer granizar.

Yo tengo grabaciones, es decir testimonios, sobre cómo hacen llover los aymaras. Aquí intervienen los *yatiris* y los conjuntos de sopladores de *pinkillus*. Existen varios manantiales de agua surgente, sólo el *yatiri* sabe dónde estan; pero el que sabe va a traer, para hacer llover, un conjunto—repito—de sopladores de *pinkillus*.

Como se verá hay una amplia relación entre la música y los fenómenos naturales, entre dos estaciones grandes, seca y húmeda, entre la complementariedad del hombre y la mujer, y entre otros que se me escapan o que todavía no menciono por no estar seguro de ellos.

Nota

1 Debido a la invitación del Prof. Dr. Max Peter Baumann decidí traer esta investigación puesto que para entonces—principios del año 1990—ya habíamos concluido, con el Dr. Xavier Albó, la redacción de la "Antología de literatura aymara", y entonces surgió la idea de que yo sea invitado a Berlín.

Mi agradeciemiento por la invitación puesto que los investigadores indígenas muy pocas veces asistimos a esta clase de eventos; creo que ya es tiempo de que los propios nativos digamos algo sobre la realidad que vivimos y lo que pensamos, aunque hay que reconocer que existen destacados investigadores que han estudiado muy bien los conocimientos andinos.

Por otra parte quiero también destacar a la institución que está llevando adelante, aquí en Europa o mejor en Alemania, el estudio científico de la música andina. Los que somos indígenas y no indígenas de América necesitamos estos estudios para recuperar las culturas andinas. Declaro que yo no soy un investigador profesional sino un estudioso de la realidad andina y lector de las investigaciones para proponer diálogos, sobre la materia, a los maestros y líderes de los *ayllus* andinos. Pues, actualmente, muchos nativos sufren una monstruosa alienación cultural y nosotros los líderes estamos para promover dignidad y orgullo por la cultura aymara y quechua; quizás por ello algunos investigadores académicos de Bolivia nos dicen "anarco-lingüistas".

Y por último quiero aquí, publicamente, pedir a todos los investigadores sociales que manden traducir sus trabajos siquiera a la lengua castellana sino pueden mandar hacerlo al aymara o quechua, especialmente, de las lenguas europeas, para que los sujetos objeto del estudio conozcan las conclusiones científicas y pueden mejorar su situación recuperando sus conocimientos para vivir con dignidad en el tercer milenio.

Bibliografía

Berg, Hans van den
1990 *La tierra no da así no más. Los ritos agrícolas en la religión de los aymara-cristianos*. 2da. edición. La Paz: Hisbol-UCB/SET.

Cáceres Velasquez, Artidoro
s.f. *La sexualidad en el Perú pre-colombino*. 1ra. edición. Lima, Perú: CONCYTEC.

una fantasía; pero para nosotros es o fue norm al ver hacer llover. Para ilustrar mejor este desentendim iento relato aquí un caso curioso. Fue en H o lan da, después de unos días del 46“ Congreso Internacional de Americanistas.

Visitamos, entre otros, a Juan A ntonio Suy Suy, descendiente de los mochicas y el suscrito, un organismo no gubernam ental; allí en una charla el Dr.

Suy Suy afirmó, delante de un holandés que “los mochicas hacemos llover”.

A nte ello reaccionó incrédulo el holandés y ante la insistencia del Dr. Suy Suy lo creyó loco. Yo por mi parte tuve que pedirle al descendiente m ochica que no insistiera más. Pues le dije que “nosotros los aymaras tam bién hacemos llover, tú y yo sabemos eso; pero ellos jamás van a en ten d er”. A unque yo nunca hice llover sino que sólo había logrado hacer granizar.

Yo tengo grabaciones, es decir testimonios, sobre cómo hacen llover los aymaras. A quí intervienen los yatiris y los conjuntos de sopladores de pinkillus. Existen varios manantiales de agua surgente, sólo el yatiri sabe dónde están; pero el que sabe va a traer, para hacer llover, un conjunto—

repito— de sopladores de pinkillus.

Com o se verá hay una amplia relación entre la música y los fenóm enos naturales, entre dos estaciones grandes, seca y húm eda, entre la complemen-tariedad del hom bre y la mujer, y entre otros que se me escapan o que to d a vía no m enciono p o r no estar seguro de ellos.

N o ta

1

D e b id o a la in v itació n d el P ro f. D r. M ax P e te r B au m an n d ec id í tra e r esta investigación p u e s to q u e p ara en to n ces— p rin c ip io s d el añ o 1990— ya h ab iam o s co n clu id o , co n el D r. X avier A lb ó , la red ac

ció n d e la

“A n to lo g ía d e lite ra tu ra ay m ara”, y en to n ces su rg ió la id e a d e q u e yo sea in v itad o a B erlín.

M i ag rad e cie m ie n to p o r la invitación p u e s to q u e los in v estig ad o res in d íg en as m uy p o cas veces asistim o s a esta clase d e ev en to s; creo q u e ya es tiem p o d e q u e los p ro p io s nativ o s dig am o s algo s o b re la re a lid a d q u e vivim os y lo q u e pen sam o s, a u n q u e hay q u e reco n o c er q u e ex isten d esta cad o s in v estig ad o res q u e h a n e s tu d ia d o m u y b ie n los co n o cim ien to s an d in o s.

P o r o tra p a rte q u ie ro ta m b ié n d esta car a la in stitu ció n q u e está llev an d o ad e lan te , aq u í e n E u ro p a o m ejo r e n A lem ania, el estu d io cien tífico d e la m úsica an d in a. L os q u e som os in d íg en as y n o in d íg en as de A m érica n ecesitam o s estos estu d io s p ara re c u p e ra r las cu ltu ras andinas. D eclaro q u e yo n o soy u n investig ad o r p ro fesio n al sin o u n e stu d io so d e la realid ad a n d in a y le cto r d e las investigaciones p ara p ro p o n e r diálo g o s, so b re la m a teria, a los m aestro s y líderes d e los ayllus andinos. P ues, actualm ente, m uchos n a tivos su fren u n a m o n s tru o s a alien ació n c u ltu ral y n o so tro s los líderes estam o s p ara p ro m o v e r d ig n id a d y o rg u llo p o r la c u ltu ra aym ara y q u ec h u a; q uizás p o r ello alg u n o s in v estig ad o res acad ém ico s d e Bolivia n o s d ic en “a n a rc o -lin g ü istas”.

Y p o r ú ltim o q u ie ro aq u í, p u b licam en te, p e d ir a to d o s los in v estig ad o res sociales q u e m a n d e n tr a d u cir sus tra b ajo s siq u ie ra a la len g u a castellan a sin o p u e d e n m a n d a r h ac erlo al aym ara o q u e c h u a , e s p e cialm en te, d e las le n g u as eu ro p ea s, p ara q u e los sujetos o b je to d el e stu d io co n o zcan las co n clu sio n es científicas y p u e d e n m e jo rar su situ a ció n re c u p e ra n d o sus co n o cim ien to s p ara vivir co n d ig n id a d en el te rc e r m ilenio.

B ibliografía

B erg, H a n s v an d e n

1990

La tierra no da así no más. Los ritos agrícolas en la religión de los aymara-

cristianos. 2da. edición.

La P az: H isb o l-U C B /S E T .

C áceres V elasq u ez, A rtid o ro

s.f.

La sexualidad en el Perú pre-colombino. Ira. edición. Lima, Perú: CO NCY TEC.

Claverias Huerse, Ricardo
1990 *Cosmovisión y planificación en las comunidades andinas*. Lima, Perú: Dugrafis S.R.L.
Earls, John; Grillo, Eduardo; Araujo, Hilda & Jan van Kessel
1990 *Tecnología andina. Una introducción*. La Paz: Hisbol.
Ellefsen, Bernardo
1989 *Matrimonio y sexo en el incario*. La Paz: Los Amigos del Libro.
Grillo, Eduardo & Grinaldo Rengifo
1990 *Agricultura y cultura en los Andes*. La Paz: Hisbol.
Harris, Olivia
1988 "Etnomusicología en el Norte de Potosí". *Jayma* (La Paz) 26–27.
Hocquenghem, Anne Marie
1987 *Iconografía mochica*. Lima, Perú: Pontificado Univ. Católica del Perú.
Huidobro Bellido, José
1983 *Dioses y fiestas en la Isla del Sol*. La Paz. Edición mimiografiada.
Sánchez, Wálter
1989a "Apuntes sobre la música aimara en el período colonial". *Boletín* 10. Cochabamba, Bolivia: Centro Cultural Portales.
1989b "El calendario musical e instrumental". *Boletín* 12. Cochabamba: Centro Cultural Portales.
1989c "Música autóctona del Norte de Potosí". *Boletín* 11. Cochabamba: Centro Cultural Portales.
RAYMI 7
1989 *Calendario andino*. La Paz: Centro Cultural Jayma.
Ríos G., Mario
1990 "Plumas sagradas de Bolivia". *Presencia* (La Paz) 02/09/90.
Romero Bedregal, Hugo
1986 *Planeamiento andino*. 2da. edición. La Paz: Hisbol.
Thorrez López, Marcelo
1977a "Apuntes para una organografía musical boliviana". En: *El Diario*, 25/09/77 y 20/11/77. La Paz.
1977b "Pervivencia de la danza de las 'cintas'". En: *El Diario*, 11/12/77. La Paz.
Wachtel, Nathan
1973 *Sociedad e ideología*. Lima, Perú: Ediciones IEP.

C laverias H u e rs e , R icard o

1990

Cosmovisión y planificación en las comunidades andinas. Lima, Perú: Dugrafis S.R.L.

E arls, J o h n ; G rillo , E d u a rd o ; A rau jo , H ild a & J a n van Kessel 1990

Tecnología andina. Una introducción. La Paz: Hisbol.

E llefsen, B ern a rd o

1989

Matrimonio y sexo en el incario. La Paz: Los Amigos del Libro.

G rillo , E d u a r d o & G rin a ld o R engifo

1990

Agricultura y cultura en los Andes. La Paz: Hisbol.

H a rris , O liv ia

1988

"E tn o m u sico lo g ía en el N o rte d e P o to s í". Jayma (La Paz) 2 6 -2 7 .

H o c q u e n g h e m , A n n e M arie

1987

Iconografía mochica. Lima, Perú: Pontificado Univ. Católica del Perú.

H u id o b r o B ellido, Jo sé

1983

Dioses y fiestas en la Isla del Sol. La Paz. Edición mimiografiada.

S ánchez, W á lte r

1989a

“A p u n te s s o b re la m ú sica aim ara en el p erío d o c o lo n ia l”. Boletín 10. C o ch a b am b a, Bolivia: C e n tro C u ltu ra l P o rtales.

1 989b

“E l ca len d ario m u sical e in s tru m e n ta l”. Boletín 12. C o ch ab am b a: C en tro C u ltu ral P ortales.

1989c

“M ú sica au tó c to n a del N o rte d e P o to s í”. Boletín 11. C ochabam ba: C en tro C u ltu ral Portales.

R A Y M I 7

1989

Calendario andino. La Paz: C entro Cultural Jayma.

R íos G ., M ario

1990

“P lu m a s sag rad as d e B olivia”. Presencia (La Paz) 0 2 /0 9 /9 0 .

R o m ero B ed reg al, H u g o

1986

Planeamiento andino. 2da. edición. La Paz: Hisbol.

T h o rre z L ó p ez, M arcelo

1977a

“A p u n te s p a ra u n a o rg an o g rafía m usical b o liv ia n a ”. E n: El Diario, 25/09/11 y 2 0 /1 1 /7 7 . L a Paz.

1 9 7 7 b

“P erv iv e n cia d e la d an z a d e las ‘cin tas’”. E n: El Diario, 11/12/77. L a Paz.

W a ch tel, N a th a n

1973

Sociedad e ideología. Lima, Perú: Ediciones IEP.

LA IDEA DEL BIEN LIMITADO EN EL PENSAMIENTO ANDINO

Ingrid Bettin

En el año 1965 George Foster planteó en su ensayo *"Peasant Society and the Image of Limited Good"* la idea del bien limitado, que encontró en sus investigaciones realizadas en varios pueblos de America Central, es decir que para los campesinos no solamente la tierra y la riqueza están limitadas en número y cantidad sino también el amor, el respeto, la salud y el honor.

Ya muchos años antes de que yo hubiera leído a George Foster, una psicoanalista peruana se refirió a la idea del bien limitado como si fuera la cosa más normal del mundo, cuando me mostró el acta de una paciente. La cito textualmente:

> cuyo modelo inicial de relación en la vida estaba marcado por la idea del bien limitado. Cuando hay para uno no hay para otro. La leche de su madre alcanzaba para uno de los gemelos, el otro era sacrificado. Todo lo plantea en terminos alternativos: La misma hora la destina a la reunión para sus hijos y a la terapia. La única opción que le queda, es decidir por una o por otra (Marga Stahr, comunicación personal, 1983).

Mi hipótesis, que está por verificar, es que en el pensamiento de la gente que vive o proviene de los Andes, es decir dentro del pensamiento andino, existe la misma idea, que George Foster ha encontrado en America Central; es decir, que todos los bienes del mundo están limitados en determinada cantidad y número, no solamente el agua, la tierra, la fertilidad de la *chacra*, sino también cosas no materiales como amor, cariño, fuerza, saber, buena y mala suerte, salud y enfermedad y que éstos no se pierden nunca, que cambian el dueño no más, que transitan practicamente a la manera de una pelota de una persona a otra y cuando desaparecen, desaparecen solamente para nuestros ojos, pero quedan en este mundo.

Para verificar esta hipótesis traté de usar el método de preguntas directas, lo que naturalmente tuvo que fracasar. Ya que en la situación actual del Perú, de extrema escasez, donde todo falta a la gente del pueblo, en la cual los bienes de primera necesidad no alcanzan a nadie; en condiciones en las cuales además se desarrolla ya hace años una propaganda política que intenta hacer creer a la gente que la pobreza del país se debe a que el capitalismo extrae riquezas y los explota y sigue siempre explotándolos, en esta situación no se pueden conseguir otras respuestas sino éstas:

> ¡Claro que todos los bienes están limitados!
>
> ¡No tenemos nada, porque los imperialistas lo tienen todo!

117

LA IDEA DEL BIEN LIMITADO

EN EL PENSAMI ENTO A N D I N O

Ingrid B ettin

En el año 1965 George Foster planteó en su ensayo “Peasant Society and the Image o f L im ited Good" la idea del bien limitado, que encontró en sus in vestigaciones realizadas en varios pueblos de America Central, es decir que para los campesinos no solamente la tierra y la riqueza están limitadas en núm ero y cantidad sino tam bién el amor, el respeto, la salud y el honor.

Ya m uchos años antes de que yo hubiera leído a George Foster, una psicoanalista peruana se refirió a la idea del bien lim itado como si fuera la cosa más norm al del m undo, cuando me m ostró el acta de una paciente. La cito textualm ente:

cuyo modelo inicial de relación en la vida estaba marcado por la idea del bien limitado.

Cuando hay para uno no hay para otro. La leche de su madre alcanzaba para uno de los gemelos, el otro era sacrificado. Todo lo plantea en términos alternativos: La misma hora la destina a la reunión para sus hijos y a la terapia. La única opción que le queda, es decidir por una o por otra (Marga Stahr, comunicación personal, 1983).

Mi hipótesis, que está por verificar, es que en el pensam iento de la gente que vive o proviene de los Andes, es decir dentro del pensam iento andino, existe la misma idea, que George Foster ha encontrado en America Central; es decir, que todos los bienes del m undo están limitados en determ inada cantidad y núm ero, no solamente el agua, la tierra, la fertilidad de la chacra, sino tam bién cosas no materiales como amor, cariño, fuerza, saber, buena y mala suerte, salud y enferm edad y que éstos no se pierden nunca, que cam bian el dueño no más, que transitan prácticam ente a la m anera de una pelota de una persona a otra y cuando desaparecen, desaparecen solamente para nuestros ojos, pero quedan en este m undo.

Para verificar esta hipótesis traté de usar el m étodo de preguntas directas, lo que naturalm ente tuvo que fracasar. Ya que en la situación actual del Perú, de extrem a escasez, donde todo falta a la gente del pueblo, en la cual los bienes de prim era necesidad no alcanzan a nadie; en condiciones en las cuales además se desarrolla ya hace años una propaganda política que intenta

hacer creer a la gente que la pobreza del país se debe a que el capitalismo extrae riquezas y los explota y sigue siempre explotándolos, en esta situación no se pueden conseguir otras respuestas sino éstas:

¡ Claro que todos los bienes están limitados!

¡No tenemos nada, porque los imperialistas lo tienen todo!

¡Los americanos son muy ricos, porque nos roban y nos explotan!

Con el método de entrevista directa no pude entonces obtener respuestas a la pregunta sobre el pensamiento en relación o con respecto a las cosas no materiales. Seguramente se tiene que vivir o se ha tenido que vivir mucho tiempo con el pueblo andino para que uno se pueda responder a esta pregunta, lo que no pude y lo que no puedo hacer, por esto es que hoy se la planteo a ustedes.

El único artículo que se refiere al tema es el de George Foster.

Proyectaba revisar, si en la literatura etnográfica y etnohistórica había pruebas sobre la idea del bien limitado y hubiera querido también releer las obras de José María Arguedas con respecto a esta idea para poderles presentar hoy algo más concreto que por lo menos deje aparecer en mi hipótesis algo de verosimilitud, pero por problemas familiares no me ha sido posible realizar estos proyectos; por ello tengo que limitarme ahora a presentarles el motivo por el cual creo yo que existe la idea del bien limitado y quisiera incentivarles a ustedes o a sus estudiantes a continuar con las investigaciones.

Robert Randall, en su ensayo "Del tiempo y del río" habla sobre el ciclo de la historia y de la energía en la cosmología incaica y dice, (cito): "Que el universo andino dependía de la vasta recirculación de energía que exigía una relación recíproca, no solamente entre el Inka y sus súbitos sino también entre él y los dioses" (Randall 1987:71).

Y algunas líneas más abajo dice, (vuelvo a citar): "El concepto circulatorio se aplicaba a todos los niveles de la vida incaica" (*ibid*.:85).

Como todos ustedes saben, muchos científicos han encontrado que persiste hasta hoy en día el principio cíclico de todos los procesos del micro y del macrocosmos. Se habla de un ciclo vital y de un ciclo global, de los ciclos de la humanidad y de la circulación del agua. Todo se encuentra en proceso circulatorio, el pasado vive todavía y suele retornar, las humanidades pasadas se encuentran debajo de la tierra o descansan en cavernas donde esperan con ansiedad el tiempo de su retorno. La dominación de una cultura o época sobre otra no es nunca absoluta, pues su contraparte que pertenece al mismo tiempo al pasado y al futuro, vive en el mundo de adentro, en la *ukhu pacha*, de donde en momentos de contradicción en los que no existe orden o armonía entre naturaleza, sociedad y divinidad van a retornar a imponer su orden. Así se produce un *pachakuti*, el mundo cambia. Ningún estado, sea individual o colectivo, es permanente, cualquiera corre el peligro de ser anulado por su contraparte.

La muerte en este sentido es un cambio de estado también, los muertos desaparecen a la vista de las personas vivientes o de la gente de aquí, de la *kay pacha*, pero siguen viviendo otra vida debajo de la tierra que es como un abono fructífero para nuevas vidas. Esta visión es aplicable a todo ser viviente, hombre, animales y plantas cuyas fuerzas no se pierden.

Recuerdo que el antropólogo Juan Castañeda, de Cajamarca, me contaba que se entierra un cuerno de carnero debajo de un árbol de durazno y que se

¡Los americanos son muy ricos, porque nos roban y nos explotan!

Con el m étodo de entrevista directa no pude entonces obtener respuestas a la pregunta sobre el pensam iento en relación o con respecto a las cosas no m ateriales. Seguram ente se tiene que vivir o se ha tenido que vivir m ucho tiem po con el pueblo andino para que uno se pueda responder a esta pregunta, lo que no p u d e y lo que no puedo hacer, por esto es que hoy se la planteo a ustedes.

El único artículo que se refiere al tema es el de George Foster.

Proyectaba revisar, si en la literatura etnográfica y etnohistórica había pruebas sobre la idea del bien limitado y hubiera querido tam bién releer las obras de José M aría Arguedas con respecto a esta idea para poderles presentar hoy algo más concreto que por lo menos deje aparecer en mi hipótesis algo de verosimilitud, pero por problem as familiares no me ha sido posible realizar estos proyectos; p o r ello tengo que limitarme ahora a presentarles el motivo por el cual creo yo que existe la idea del bien lim itado y quisiera incentivarles a ustedes o a sus estudiantes a continuar con las investigaciones.

R obert Randall, en su ensayo “Del tiem po y del río ” habla sobre el ciclo de la historia y de la energía en la cosmología incaica y dice, (cito): “Q u e el u n iverso andino dependía de la vasta recirculación de energía que exigía una relación recíproca, no solamente entre el Inka y sus súbitos sino tam bién e n tre él y los dioses” (Randall 1987:71).

Y algunas líneas más abajo dice, (vuelvo a citar): “El concepto circulatorio se aplicaba a todos los niveles de la vida incaica” {ibid.-. 85).

Com o todos ustedes saben, m uchos científicos han encontrado que persiste hasta hoy en día el principio cíclico de todos los procesos del m icro y del macrocosmos. Se habla de un ciclo vital y de un ciclo global, de los ciclos de la hum anidad y de la circulación del agua. Todo se encuentra en proceso circulatorio, el pasado vive todavía y suele retornar, las hum anidades pasadas

se encuentran debajo de la tierra o descansan en cavernas donde esperan con ansiedad el tiem po de su retorno. La dominación de una cultura o época sobre otra no es nunca absoluta, pues su contraparte que pertenece al mismo tiem po al pasado y al futuro, vive en el m undo de adentro, en la ukhu pacha, de donde en m om entos de contradicción en los que no existe orden o arm onía entre naturaleza, sociedad y divinidad van a retornar a im poner su orden.

Así se produce un pachakuti, el m undo cambia. N ingún estado, sea individual o colectivo, es perm anente, cualquiera corre el peligro de ser anulado po r su contraparte.

La m uerte en este sentido es un cambio de estado tam bién, los m uertos desaparecen a la vista de las personas vivientes o de la gente de aquí, de la kay pacha, pero siguen viviendo otra vida debajo de la tierra que es como un abono fructífero para nuevas vidas. Esta visión es aplicable a todo ser viviente, hom bre, animales y plantas cuyas fuerzas no se pierden.

R ecuerdo que el antropólogo Juan Castañeda, de Cajamarca, me contaba que se entierra un cuerno de carnero debajo de un árbol de durazno y que se

entierran animales domésticos muertos en el jardín debajo de un árbol frutal, para que su fuerza se la dé a la tierra y ésta a su vez a los frutos del arból. Con la muerte la energía no se pierde, queda en el mundo y toma nuevas formas de vida en hombres, animales o plantas.

La idea del bien limitado se repite en los mitos sobre Wamani en los que se habla sobre el convencimiento de que el ganado es regalo del Wamani a los hombres de acuerdo a su comportamiento. Estas crías son vistas por la gente como productos preexistentes bajo el dominio de un Wamani, es decir que, la procreación no se produce, según los mitos de copulación, sino que es producto de la relación entre el hombre, la naturaleza y la divinidad.

Así también los camélidos en los mitos provienen de las lagunas y regresan después de la muerte hacia ellas, igual que los hombres surgen de sus *pacarinas* y tienen que regresar hacia ellas.

Parece que en el pensamiento de los campesinos la vida y la muerte es como un continuo emerger y sumergirse entre la *ukhu pacha* y la *kay pacha*.

En este contexto quiero citar a Gow y Condori, que escriben sobre la Pachamama, (cito): "La *Pachamama* unifica el tiempo y el espacio. El pasado, el presente y el futuro han nacido de ella y vuelven a ella." Y líneas abajo dicen: "El hombre de hoy también, así como todas sus pertenencias—tierra, casa y animales—ha nacido de ella, ha sido amamantado por ella, por ella ha crecido y a ella volverá al morir!" (Gow & Condori 1976:5).

Entonces, parece que la vida existe en el mundo en una cantidad determinada, que no disminuye ni aumenta y que a veces puede ser vista y otras no.

Ana de la Torre, una antropóloga de Cajamarca me contó que varias veces ha podido observar y comprobar que, por ejemplo, un campesino sentía envidia por un vecino, cuya cosecha fue buena y pensaba que esa persona había conquistado la suerte de algún modo. Ana me decía, que la tendencia es que el campesino envidioso o bien se resigna o bien va a tratar de atraer la suerte del otro hacia su lado, también con la ayuda de ritos mágico-religiosos.

Estos actos nos muestran que la suerte también se ve como un bien limitado, que se puede perder o adquirir como materia escasa y que no se trata como algo que es alcanzable con el proprio esfuerzo, como por ejemplo copiando las técnicas del vecino afortunado.

Con respecto al pensamiento sobre las enfermedades, llama la atención de que éstas pueden transferirse a otras vidas, al huevo, al cuy o al vecino y que para enviarlas lo más lejos posible de sí mismo hay que empaquetarlas y ponerlas en cruces de los caminos o echarlas al agua corriente.

En este contexto me quiero referir a Bruno Schlegelberger cuando cita la respuesta de un anciano a la pregunta acerca de dónde provenía su enfermedad y que este respondía, que no sabía, si venía de lejos o no, y que le parecía posible que podría haber viajado con el viento (Schlegelberger 1994:110–29).

Para mí, la manera cómo la gente entiende las enfermedades expresa el convencimiento de que ellas existen en el mundo como materia que se transmite de un hombre o ser viviente al otro y que a pesar de que uno puede tra-

entierran animales domésticos m uertos en el jardín debajo de un árbol frutal, para que su fuerza se la dé a la tierra y ésta a su vez a los frutos del arból. Con la m uerte la energía no se pierde, queda en el m undo y tom a nuevas formas de vida en hom bres, animales o plantas.

La idea del bien lim itado se repite en los mitos sobre W am ani en los que se habla sobre el convencimiento de que el ganado es regalo del W am ani a los hom bres de acuerdo a su com portam iento. Estas crías son vistas por la gente como productos preexistentes bajo el dom inio de un W am ani, es decir que, la procreación no se produce, según los mitos de copulación, sino que es producto de la relación entre el hom bre, la naturaleza y la divinidad.

Así tam bién los camélidos en los mitos provienen de las lagunas y regresan después de la m uerte hacia ellas, igual que los hom bres surgen de sus pacarinas y tienen que regresar hacia ellas.

Parece que en el pensam iento de los campesinos la vida y la m uerte es como un continuo em erger y sumergirse entre la ukhu pacha y la kay pacha.

E n este contexto quiero citar a G ow y Condori, que escriben sobre la Pacham am a, (cito): “La Pachamama unifica el tiem po y el espacio. El pasado, el presente y el futuro han nacido de ella y vuelven a ella.” Y líneas abajo dicen: “El hom bre de hoy también, así como todas sus pertenencias— tierra, casa y animales— ha nacido de ella, ha sido am am antado por ella, p o r ella ha crecido y a ella volverá al m orir!” (Gow & C ondori 1976:5).

E ntonces, parece que la vida existe en el m undo en una cantidad determ inada, que no disminuye ni aumenta y que a veces puede ser vista y otras no.

Ana de la Torre, una antropóloga de Cajamarca me contó que varias veces ha podido observar y com probar que, por ejemplo, un campesino sentía envidia por un vecino, cuya cosecha fue buena y pensaba que esa persona había conquistado la suerte de algún modo. Ana me decía, que la tendencia es que el cam pesino envidioso o bien se resigna o bien va a tratar de atraer la suerte del otro hacia su lado, tam bién con la ayuda de ritos mágico-religiosos.

Estos actos nos m uestran que la suerte tam bién se ve como un bien lim itado, que se puede perder o adquirir como materia escasa y que no se trata como algo que es alcanzable con el proprio esfuerzo, como por ejemplo copiando las técnicas del vecino afortunado.

C on respecto al pensam iento sobre las enfermedades, llama la atención de que éstas pueden transferirse a otras vidas, al huevo, al cuy o al vecino y que para enviarlas lo más lejos posible de sí mismo hay que em paquetarlas y ponerlas en cruces de los caminos o echarlas al agua corriente.

En este contexto me quiero referir a Bruno Schlegelberger cuando cita la respuesta de un anciano a la pregunta acerca de dónde provenía su enferm edad y que este respondía, que no sabía, si venía de lejos o no, y que le parecía posible que podría haber viajado con el viento (Schlegelberger 1994:110-29).

Para mí, la m anera cómo la gente entiende las enferm edades expresa el convencim iento de que ellas existen en el m undo como materia que se transm ite de un hom bre o ser viviente al otro y que a pesar de que uno puede tra-

tar de protejerse o de alejarlas, éstas permanecen en este mundo en una misma determinada cantidad.

Desde mi punto de vista, todos estos ejemplos muestran que en el pensamiento andino existe la idea de que nadie ni nada nace o surge sin ser preexistente ya en este mundo, pero que tampoco nada y nadie se pierde por completo y para siempre, aunque desaparezca de nuestros ojos. Cada cultura, cada vida, cada materia, cada fuerza y cada cualidad está sometida al ciclo perpetuo de emerger y de sumergirse, de aparecer y de desaparecer.

Además a mí me parece que la existencia de los principios de la reciprocidad y de la redistribución comprueban esta teoría mía. Si fuera así, que la riqueza, la tierra, el agua y también la suerte, la salud y el amor existieran en cantidades no limitadas y que pudieran ser alcanzadas fácilmente por cada uno de los miembros de una sociedad, ¿por qué entonces en ésta sociedad se darían las leyes de la reciprocidad y redistribución?

Pero si una sociedad como la del pueblo andino vive en un ambiente tan avaro y hostil en el cual a pesar de los máximos esfuerzos de su gente no solamente la fertilidad y la riqueza de la tierra sino todo sigue siendo limitado, en la cual el hombre por ningún mejoramiento de las técnicas puede alcanzar el mejoramiento de su cosecha como en Europa, es comprensible la prohibición de guardar bienes para sí mismo, es comprensible la ley y el dominio de la absoluta reciprocidad. La sociedad debe ser un grupo sumamente confiable que suprime y domina el egoísmo y la envidia que en este ambiente podrían significar la catástrofe para todos.

Los principios de la reciprocidad y de la redistribución deben garantizar que todos los bienes y todos los esfuerzos de la sociedad circulen, deben estar en contínuo flujo para estar al alcance por igual de todos los miembros de la sociedad. Se trata de todos los bienes, según mi hipótesis, no solamente de cosas materiales y visibles, sino también de bienes como suerte, amor, cariño, saber, fuerza, salud.

Quisiera saber, si ustedes han encontrado la idea del bien limitado en sus investigaciones,—tal vez se manifiesta en alguna danza o música.

Investigaciones en esta dirección me parecen muy interesantes, y sobre todo averiguar si, y en qué aspectos existe la idea del bien limitado, si solamente en las sociedades andinas o también en el pensamiento de los migrantes de origen campesino, y cómo se manifiesta en mitos anteriores y recientes y cómo se adaptan a la realidad.

Referencias

Foster, George
1965 "Peasant Society and the Image of Limited Good." *American Anthropologist* 67:293–315.
Gow, Rosalinda & Bernabé Condori
1976 *Kay pacha. Tradición oral andina.* Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de Las Casas".

tar de protejerse o de alejarlas, éstas perm anecen en este m undo en una m isma determ inada cantidad.

D esde mi p u nto de vista, todos estos ejemplos m uestran que en el pensam iento andino existe la idea de que nadie ni nada nace o surge sin ser p re existente ya en este m undo, pero que tam poco nada y nadie se pierde po r com pleto y para siempre, aunque desaparezca de nuestros ojos. Cada cultura, cada vida, cada materia, cada fuerza y cada cualidad está som etida al ciclo perpetuo de emerger y de sumergirse, de aparecer y de desaparecer.

Además a mí me parece que la existencia de los principios de la reciprocidad y de la redistribución com prueban esta teoría mía. Si fuera así, que la riqueza, la tierra, el agua y tam bién la suerte, la salud y el amor existieran en cantidades no limitadas y que pudieran ser alcanzadas fácilmente por cada uno de los miem bros de una sociedad, ¿por qué entonces en ésta sociedad se darían las leyes de la reciprocidad y redistribución?

Pero si una sociedad como la del pueblo andino vive en un am biente tan avaro y hostil en el cual a pesar de los máximos esfuerzos de su gente no solam ente la fertilidad y la riqueza de la tierra sino todo sigue siendo limitado, en la cual el hom bre por ningún mejoram iento de las técnicas puede alcanzar el m ejoram iento de su cosecha como en Europa, es com prensible la p ro h ib ición de guardar bienes para sí mismo, es com prensible la ley y el dom inio de la absoluta reciprocidad. La sociedad debe ser un grupo sum am ente confiable que suprim e y dom ina el egoísmo y la envidia que en este am biente p o drían significar la catástrofe para todos.

Los principios de la reciprocidad y de la redistribución deben garantizar que todos los bienes y todos los esfuerzos de la sociedad circulen, deben estar en continuo flujo para estar al alcance por igual de todos los m iem bros de la sociedad. Se trata de todos los bienes, según mi hipótesis, no solamente de cosas materiales y visibles, sino también de bienes como suerte, amor, cariño, saber, fuerza, salud.

Q uisiera saber, si ustedes han encontrado la idea del bien lim itado en sus

investigaciones,— tal vez se manifiesta en alguna danza o música.

Investigaciones en esta dirección me parecen muy interesantes, y sobre todo averiguar si, y en qué aspectos existe la idea del bien limitado, si solam ente en las sociedades andinas o tam bién en el pensam iento de los m igrantes de origen campesino, y cómo se manifiesta en mitos anteriores y recientes y cómo se adaptan a la realidad.

R efe re n c ia s

F o ster, G e o rg e

1965

"P e a sa n t Society an d th e Im age o f L im ited G o o d ." American Anthropologist 67:293-315.

G o w , R o salin d a & B ern a b é C o n d o ri

1976

Kay pacha. Tradición oral andina. Cusco: Centro de Estudios Rurales A ndinos "Bartolomé de Las C asas".

Randall, Robert

1987 "Del tiempo y del río: El ciclo de la historia y la energía en la cosmología incaica." *Boletín de Lima* 9(54):69–95.

Schlegelberger, Bruno

1994 "Brauchtum und religiöse Praxis einer quechuasprachigen Gemeinde in den südlichen Hochanden Perus." En *Kosmos der Anden. Weltbild und Symbolik indianischer Tradition in Südamerika*. Max Peter Baumann, ed. Munich: Diederichs, 110–29.

R an d all, R o b e rt

1987

“D e l tie m p o y d el río: E l ciclo d e la h isto ria y la en erg ía e n la cosm ología in c a ic a .” Boletín de Lima 9(54):69-95.

S ch leg elb erg er, B ru n o

1994

“B ra u c h tu m u n d religiöse P rax is e in er q u ec h u asp ra ch ig e n G e m e in d e in d e n s ü d lic h e n H o c h an d e n P e r u s .” E n Kosmos der Anden. Weltbild und Symbolik indianischer Tradition in Südamerika. M ax P eter Baum ann, ed. M unich: Diederichs, 110-29.

THE ICONOGRAPHY OF DUALISM

Pre-Columbian Instruments and Sounds as Offerings?

Ellen Hickmann

When approaching the airport of Guayaqil, my fantasy sometimes deceives me. Tired and jet-lagged, I imagine countryside houses and villages to be like those west of the two big Rios Daule and Guayas—which provided fertility to the region still 30 years ago—to be present close to the border of the capital of trade and money. But on the east bank, the formerly green marshland has been replaced by the cement desert of a the huge centre of modern communication—the airport.

Just before the authorities started their plans for the international airport "Febres Cordero" by draining the area, Ecuadorian archaeologists quickly unearthed pre-Columbian settlements near the swampy fields (Parducci 1970). They excavated many ceramics, mostly shards, and amidst them countless well-preserved small artifacts, including a considerable amount of vessel flutes and variously shaped whistles. Thus they accidentally gained certainty about the fact that musical instruments were part of the inventory used by the settlers. Further, in later archaeological excavations whistles were stated to be part of the garbage of settlements, though they were found less often in tombs, and only very specially designed ones were discovered at offering places. I will come back to this point.

In the history of Andean archaeology it has rarely occurred that the context of the findings was so reported, that is entered into the records and published. Besides, musical instruments were—and are—not always identified as sounding objects. These facts complicate the work of the music archaeologist, who aims at reconstructing not only the shapes and sounds but also, if possible, the former functions and meanings of the instruments. Early societies of the Andean region do not provide any direct messages about these complex problems—what is natural, since they were illiterate. Written tradition began only with the Conquista.

Above any other type of information, iconography appeals first to the researcher. The design of the mere shape appears to be as important as that of the painted or modelled decoration in helping to understand symbolism or even metaphors, if this is at all possible.

Examining the Andean heritage of musical remains, some spectacular objects attract our attention, especially when reflecting on the topic of this conference. First of all we can consider a double-headed trumpet (Figure 1) of the Moche (200 B.C.–700 A.D.), a two-faced rattle with an animal at one end

THE ICONOGRAPHY OF DUALISM

Pre-Columbian Instruments and Sounds as Offerings?

Ellen H ickm ann

W hen approaching the airport of Guayaqil, my fantasy sometimes deceives me. T ired and jet-lagged, I imagine countryside houses and villages to be like those w est of the two big Rios D aule and Guayas— which provided fertility to the region still 30 years ago— to be present close to the b o rd er o f the capital of trad e and money. But on the east bank, the form erly green m arshland has been replaced by the cem ent desert of a the huge centre o f m odern com m unication— the airport.

Ju st before the authorities started their plans for the international airport

“Febres C o rd ero ” by draining the area, E cuadorian archaeologists quickly unearthed pre-C olum bian setdem ents near the swampy fields (Parducci 1970). They excavated m any ceramics, mostly shards, and am idst them countless well-preserved small artifacts, including a considerable am ount of vessel flutes and variously shaped whistles. T hus they accidentally gained certainty about the fact that musical instrum ents were part of the inventory used by the settlers. F urther, in later archaeological excavations whistles were stated to be p art of the garbage of settlements, though they were found less often in tom bs, and only very specially designed ones were discovered at offering places. I will come back to this point.

In the history o f A ndean archaeology it has rarely occurred that the context of the findings was so reported, that is entered into the records and p u b lished. Besides, musical instrum ents were— and are— n o t always identified as sounding objects. These facts com plicate the w ork of the m usic archaeologist, w ho aims at reconstructing n o t only the shapes and sounds b u t also, if possible, the form er functions and meanings of the instrum ents. Early societies of the A ndean region do not provide any direct messages about these com plex problem s— w hat is natural, since they were illiterate. W ritten trad ition began only w ith the Conquista.

Above any o ther type of inform ation, iconography appeals first to the researcher. T he design of the m ere shape appears to be as im portant as th at of the painted or m odelled decoration in helping to understand symbolism or even m etaphors, if this is at all possible.

Exam ining the A ndean heritage of musical remains, some spectacular o b jects attract ou r attention, especially w hen reflecting on the topic of this conference. First of all we can consider a double-headed trum pet (Figure 1) of the M oche (200 B .C .-700 A.D.), a two-faced rattle w ith an animal at one end

and a human head at the other, also Moche (Figure 2[1]) (both of these instruments of clay), and a double-sided rattle of wood (Figure 3), probably of the Chimu (1100–1400 A.D.) or early colonial. Our synaesthetically functioning mind is spontaneously captivated by imagining a very special sound effect, for instance of the trumpet, but its sound resembles that of the one-headed animal trumpets of the Moche. The three objects are unparalleled, so no basic interpretation is possible. What remains are speculations: the instruments might recall mythological ideas of religious dualism as current in pre-Columbian regions, and their double shapes would suggest this. Religious dualism was already shown to be exemplified by the wooden rattle 25 years ago (Zuidema 1967), and the trumpet and the man-animal rattle might have a similar meaning that we can vaguely approach, but not more. This has also to be accepted for Ecuadorian statuettes of musicians. Fabricated in moulds, some of them appear quite often. They are richly dressed and decorated, and they hold a big panflute in front of their body that reaches from their mouth or chin down to their feet (Figure 4, Jama-Coaque, 500 B.C.–500 A.D.). Symmetrically shaped, with the longest tubes at the two ends, they are obviously not meant to be played at all. The enormous pieces of jewellery fixed to the musicians' faces would prevent sound production. Other musicians are holding or playing two instruments at the same time, some combinations being traditional for the Andean regions up to recent ages, such as panpipes and drums or rattles, or a rattle and a tortoise shell. Do these combinations perhaps have a meaning that goes beyond the sound? Were they designed also referring to mystical dualism (Figure 5)? These remain, for today, unanswered questions, as the various interpretations form a puzzle that cannot yet be solved. I will confine my paper to two subgroups of sounding objects, namely to rattles and whistles.

Rattles are, as we know, American Indian instruments par excellence. Double-headed sound boxes, anthropomorphic and zoomorphic, mostly owls or felines, were quite common among the Moche and Chimu. Many rattles were formed like drug containers (Figure 6) and are often involved with them in literature. Rattling mostly accompanied rituals in which drugs or sniffing played a significant role, such as in shamanism, and the ancient Peruvians stressed this important relationship by designing their rattles in this way.

No clay rattle of the types mentioned are to be found in the files of archaeologists. Our interpretation derives from nothing but the iconography of the pieces. The deep significance, though, of rattles in ancient Peru and Ecuador has been revealed by tombs of so-called "kazikes" or "shamans"[2], which contained metallic rattles and rattling devices as headdresses or jewellery personally attributed to the "Lords", thus seeming to have nothing to do with mythology or religious rituals—if their owners were not the representatives of the deities on earth. The characteristic of gift-offering is obviously related to

and a hum an head at the other, also M oche (Figure 2 1) (both o f these in stru m ents of clay), and a double-sided rattle of w ood (Figure 3), probably of the C him u (1100-1400 A.D.) or early colonial. O u r synaesthetically functioning m ind is spontaneously captivated by imagining a very special sound effect, for instance of the trum pet, b u t its sound resembles that of the one-headed animal trum pets of the M oche. The three objects are unparalleled, so no b a sic interpretation is possible. W hat remains are speculations: the instrum ents might recall mythological ideas of religious dualism as current in pre-C olum bian regions, and their double shapes w ould suggest this. Religious dualism was already shown to be exemplified by the w ooden rattle 25 years ago (Zuidem a 1967), and the trum pet and the man-animal rattle m ight have a similar m eaning that we can vaguely approach, b u t not more. This has also to be accepted for E cuadorian statuettes of musicians. Fabricated in m oulds, some of them appear quite often. They are richly dressed and decorated, and they hold a big panflute in front of their body that reaches from their m outh or chin dow n to their feet (Figure 4, Jam a-Coaque, 500 B .C .-500 A.D.).

Symmetrically shaped, w ith the longest tubes at the two ends, they are obviously n o t m eant to be played at all. The enorm ous pieces of jewellery fixed to the m usicians' faces w ould prevent sound production. O th er musicians are holding or playing two instrum ents at the same time, some com binations b e ing traditional for the A ndean regions up to recent ages, such as panpipes and drum s or rattles, or a rattle and a tortoise shell. D o these com binations perhaps have a m eaning that goes beyond the sound? W ere they designed also referring to mystical dualism (Figure 5)? These remain, for today, u n an swered questions, as the various interpretations form a puzzle th at cannot yet be solved. I will confine my paper to two subgroups of sounding objects, namely to rattles and whistles.

Rattles are, as we know, American Indian instrum ents par excellence.

D ouble-headed sound boxes, anthropom orphic and zoom orphic, mostly

owls or felines, were quite com m on among the M oche and Chim u. M any ra

ttles w ere form ed like drug containers (Figure 6) and are often involved w ith them in literature. Rattling mostly accom panied rituals in which drugs or sniffing played a significant role, such as in shamanism, and the ancient Peruvians stressed this im portant relationship by designing their rattles in this way.

N o clay rattle of the types m entioned are to be found in the files of archaeologists. O u r interpretation derives from nothing b u t the iconography of the pieces. The deep significance, though, of rattles in ancient Peru and E cuador has been revealed by tom bs of so-called “kazikes” or “sham ans”2, w hich contained metallic rattles and rattling devices as headdresses or jewellery personally attributed to the “L o rd s”, thus seeming to have nothing to do w ith m ythology or religious rituals— if their owners were not the representatives of the deities on earth. The characteristic of gift-offering is obviously related to

this material; they were made to be broken after use in ritual contexts of the religious practice.

In the large class of whistles there is one group that also permits this interpretation. Before dealing with them, I must consider the larger range of instruments.

Whistles were significant instruments of all pre-Columbian cultures. In Ecuador they are even "leading fossils" for the classification of objects in general, and thus also for a relative chronology.

Four-, three- and double-headed whistles are to be related to early cultures such as Chorrera (1200–500 B.C.) and to the earliest phases of internal cultural dynamics, as in Pre- or Chorrera-Bahia (Figure 7). A double mouthpiece and two wind channels are to be observed in early periods. Later cultures and horizons seem to prefer small instruments, precise and very high in pitch, in form imitating human and animal figures, birds, fish, opossums, frogs and the like in Manteño (Figure 8, 500–1400 A.D.), dogs and snails in Ica-Chincha (1100–1400 A.D.) or Chimu.

Whistles have been found in the vicinity of private places, as explained earlier, just like vessel flutes. But there are exceptions which involve, for instance, the most spectacular whistle types, such as the Moche instruments consisting of a relatively large anthropomorphic relief showing a warrior, a priest or a musician with a conical tube fixed horizontally to the flat back of the relief (Figure 9). The sound is developed in one or two globular applications below or beside the tube. These objects are reported to have been deposited at offering plateaux near the *templo de la luna* or the *templo del sol* of the Moche area, together with clay trumpets with animal heads or with figures of warriors, prisoners, priests or musicians, all or most of them broken (Figure 10). The procedure of breaking musical instruments before they were dedicated to the gods or deposited as offerings is well known from many other ancient cultures.[3] This might prove that the sound simply had to be loud, rough and penetrating, which is indeed the fact for the Moche whistles and trumpets. The mere musical possibilities, such as the capability of producing a certain number of notes or a wide range of different sounds were obviously not important.

The iconographical evidence of Ecuadorian rattles and whistles is less clear and distinct in terms of a possible former function. But a large group of artifacts common in all coastal Peruvian and Ecuadorian cultures show a kind of correspondence in iconography with a differing imagination of sound. The objects concerned are anthropological, mostly female figurines of clay, about 15–30 cm high. Peruvian devices of this kind have pebbles inside. They were fabricated by the Nazca people (200 B.C.–700 A.D.), as well as by the Moche and Chimu. They appeared as the result of real mass production in the middle coastal region and spread there widely up to the Chankay Empire (Figure 11, 1100–1400 A.D.). Ecuadorian figurines have attachments so that they can function as single or double whistles or as vessel flutes (Figure 12). All coast-

this material; they were m ade to be broken after use in ritual contexts of the religious practice.

In the large class of whistles there is one group that also perm its this interpretation. Before dealing w ith them, I m ust consider the larger range of in strum ents.

W histles were significant instrum ents of all pre-Colum bian cultures. In E cuador they are even “leading fossils” for the classification of objects in general, and thus also for a relative chronology.

Four-, three- and double-headed whistles are to be related to early cultures such as C horrera (1200-500 B.C.) and to the earliest phases of internal cultural dynamics, as in Pre- or Chorrera-Bahia (Figure 7). A double m o u th piece and two wind channels are to be observed in early periods. F ater cultures and horizons seem to prefer small instrum ents, precise and very high in pitch, in form imitating hum an and animal figures, birds, fish, opossums, frogs and the like in M anteño (Figure 8, 500-1400 A.D.), dogs and snails in Ica-Chincha (1100-1400 A.D.) or Chimu.

W hisdes have been found in the vicinity of private places, as explained earlier, just like vessel flutes. But there are exceptions which involve, for in stance, the m ost spectacular whistle types, such as the M oche instrum ents consisting of a relatively large anthropom orphic relief showing a warrior, a priest or a musician w ith a conical tube fixed horizontally to the flat back of the relief (Figure 9). The sound is developed in one or two globular applications below or beside the tube. These objects are reported to have been d eposited at offering plateaux near the templo de la luna or the templo del sol of the M oche area, together with clay trum pets with animal heads or with figures of warriors, prisoners, priests or musicians, all or m ost of them b ro ken (Figure 10). The procedure of breaking musical instrum ents before they were dedicated to the gods or deposited as offerings is well know n from many other ancient cultures.’ This might prove that the sound simply had to be loud, rough and penetrating, which is indeed the fact for the M oche w histles and trum pets. The mere musical possibilities, such as the capability of producing a

certain num ber of notes or a wide range of different sounds were obviously not im portant.

The iconographical evidence of Ecuadorian rattles and whistles is less clear and distinct in terms of a possible form er function. But a large group of artifacts com m on in all coastal Peruvian and Ecuadorian cultures show a kind of correspondence in iconography w ith a differing imagination of sound. The objects concerned are anthropological, mostly female figurines of clay, about 15-30 cm high. Peruvian devices of this kind have pebbles inside. They were fabricated by the Nazca people (200 B .C .-700 A.D.), as well as by the M oche and Chimu. They appeared as the result of real mass production in the m iddle coastal region and spread there widely up to the Chankay Em pire (Figure 11, 1100-1400 A.D.). Ecuadorian figurines have attachm ents so that they can function as single or double whistles or as vessel flutes (Figure 12). All coast

al cultures of the so-called Regional Development horizon (500 B.C.–500 A.D.) possessed them. A comprehensive typology (Hickmann 1987/1991) reveals their many sizes, forms, shapes, decorations and sounds and, above all, their variations in organology. Anthropomorphic figures were common also in the earliest times of Ecuadorian prehistory, such as Valdivia (ca. 2700–1700 B.C.), where they appeared in mass, and also later, just before the Conquista, as in Manteño, but at neither time with whistling devices. Many were hollow, others solid. All pre-Columbian cultures of Ecuador provided figurines with or without a sound function at obvious places of worship, up to now traditionally called "offering places". Many of them were broken, a large amount very well preserved and still sounding. Private environs and places of danger contained these objects. Less is known about the contexts of Peruvian rattling figurines.

The human shapes, often showing women with babies, indicate most probably devices of fertility cults, the sounds being symbols of life. They were not musical instruments in their primary meaning. Compared to the sounds of vessel flutes and even whistles, the voices of the figurines are poor, thin, not very flexible and sometimes shrill, and thus were obviously not designed to play a part in the everyday music of the societies nor to fit in the frame of the soundscape that characterised the regions of pre-Columbian peoples.

We know that unusual sounds were created for extraordinary occasions, not only in the Americas. This might have been the case also for these puzzling figurines, which were pieces of devotion as much as toys and whistling instruments—or all at the same time.

The soundscape of everyday life was quite different—as jingling, rattling and whistling attachments adorned most of objects, a soft noise was created

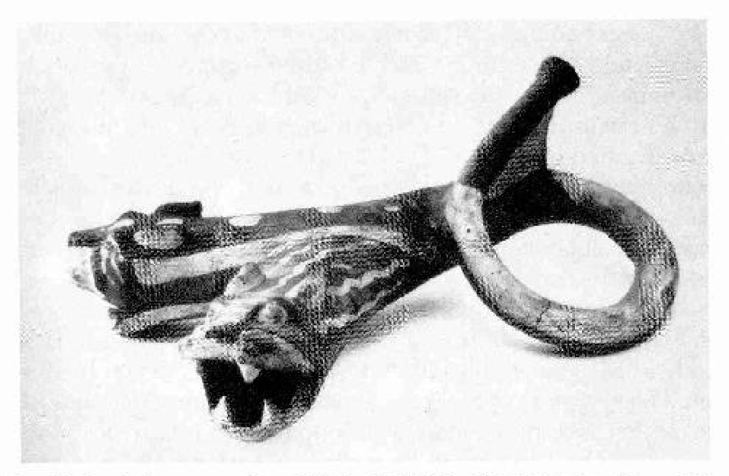


Fig. 1. Double-headed trumpet. Peru, Moche (300 B.C.–700 A.D.), 1 = 27 cm. Birmingham, Museum and Art Gallery—Credit: Museum and Art Gallery, Birmingham.

al cultures of the so-called Regional Developm ent horizon (500 B .C .-500

A.D.) possessed them. A comprehensive typology (H ickm ann 1987/1991) reveals their many sizes, forms, shapes, decorations and sounds and, above all, their variations in organology. A nthropom orphic figures were com m on also in the earliest times of Ecuadorian prehistory, such as Valdivia (ca. 2 7 0 0 -

1700 B.C.), w here they appeared in mass, and also later, just before the C o n quista, as in M anteño, b u t at neither time with whisding devices. Many were hollow, others solid. All pre-C olum bian cultures of E cuador provided figurines w ith or w ithout a sound function at obvious places of worship, up to now traditionally called “offering places”. Many of them were broken, a large am ount very well preserved and still sounding. Private environs and places of danger contained these objects. Less is known about the contexts of P eruvian rattling figurines.

T he hum an shapes, often showing wom en w ith babies, indicate most probably devices of fertility cults, the sounds being symbols of life. They were n o t musical instrum ents in their prim ary meaning. C om pared to the sounds of vessel flutes and even whistles, the voices of the figurines are poor, thin, n o t very flexible and sometimes shrill, and thus were obviously n o t d e signed to play a p art in the everyday music of the societies nor to fit in the fram e of the soundscape that characterised the regions of pre-C olum bian peoples.

W e know th at unusual sounds were created for extraordinary occasions, not only in the Americas. This might have been the case also for these p u zzling figurines, which were pieces of devotion as m uch as toys and whistling instrum ents— or all at the same time.

T he soundscape of everyday life was quite different— as jingling, rattling and whistling attachm ents adorned m ost of objects, a soft noise was created Fig. 1. Double-headed trumpet. Peru, Moche (300 B.C.—700 A.D.), 1 = 27 cm. Birmingham, Museum and A rt Gallery— Credit: Museum and A rt Gallery, Birmingham.

that must never have stopped as long as the persons handling them kept moving. Vessel flutes and panpipes, with their gentle continuous sounds, fitted in perfectly. The voices of the offerings were different, as we have seen—penetrating, too dark or too light to be recognised as part of the usual environmental acoustics. They were apparently meant to be special and to cause fear and create a sense of distance from the holy action.

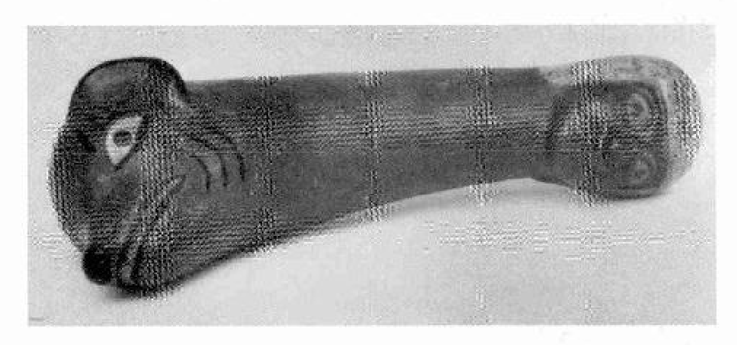


Fig. 2. Two-faced rattle, man and animal. Peru, Lambayeque-Chimu (1100–1400 A.D., l = 18,10 cm. Edinburgh, Royal Scottish Museum—Credit: Royal Scottish Museum.

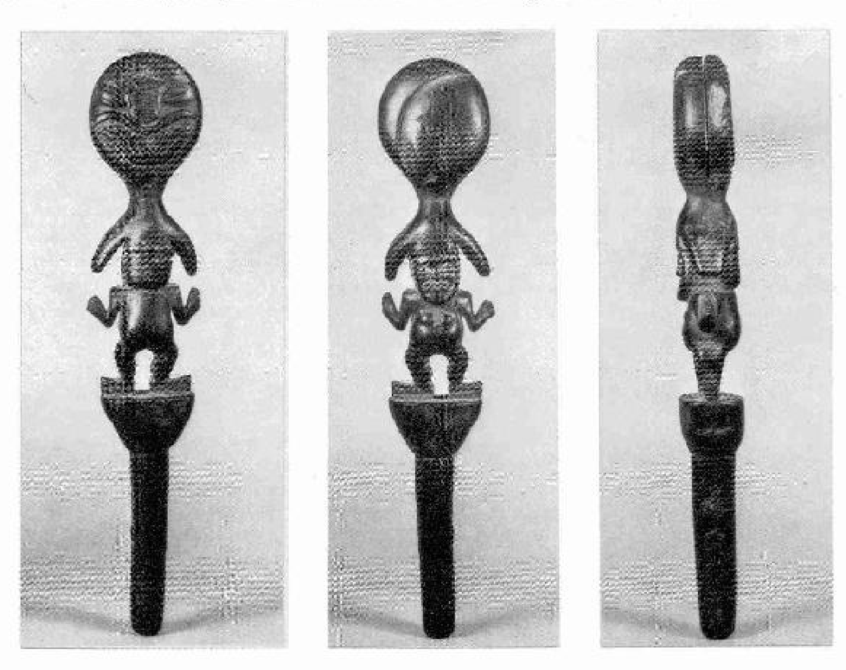


Fig. 3 a–c. Double-sided rattle (Sun and Moon). Peru, Chimu (1100–1400 A.D.) or early colonial period, h = 17 cm. Leiden, Museum voor Volkenkunde—Credit: Museum voor Volkenkunde, Leiden.

that m ust never have stopped as long as the persons handling them kept moving. Vessel flutes and panpipes, w ith their gentle continuous sounds, fitted in perfectly. The voices of the offerings were different, as we have seen—

penetrating, too dark o r too light to be recognised as part of the usual environm ental acoustics. They were apparently m eant to be special and to cause fear and create a sense of distance from the holy action.

Fig. 2. Two-faced rattle, man and animal. Peru, Lambayeque-Chimu (1100—1400 A.D., 1 =

18,10 cm. Edinburgh, Royal Scottish Museum— Credit: Royal Scottish Museum.

Fig. 3 a-c. Double-sided rattle (Sun and Moon). Peru, Chimu (1100-1400 A.D.) or early colonial period, h = 17 cm. Leiden, Museum voor Volkenkunde — Credit: Museum voor Volkenkunde, Leiden.



Fig. 4. Musician with big panflute. Ecuador, Jama-Coaque (500 B.C.– 500 A.D.), h = 28 cm. Guayaquil, Museo Antropológico—Credit: Ellen Hickmann

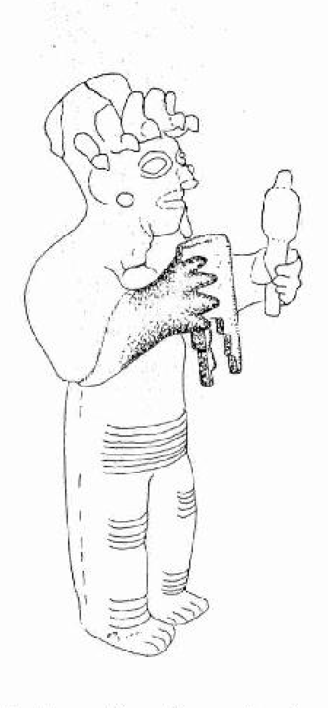


Fig. 5. Musician with panflute and rattle. Ecuador, Jama-Coaque (500 B.C.–500 A.D.), h = 23 cm. Quito, Museo arqueológico del Banco Central—Credit: Ellen Hickmann; drawing from photograph: Boris Eisenberg.

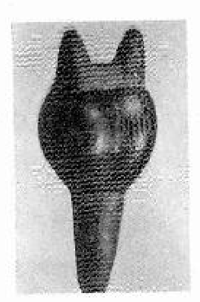


Fig. 6. Rattle, shaped like a drug container. Peru, Chimu (1100–1400 A.D.), l = 13 cm. London, Museum of Mankind—Credit: Ellen Hickmann.

|V o

Fig. 4. Musician with big panflute. Ecua

Fig. 5. Musician with panflute and rattle.

dor,]ama-Coaque (500 B .C .- 500 A.D.),

Ecuador,]ama-Coaque (500 B.C.-500 A.D.),

h = 28 cm. Guayaquil, Museo Antro-

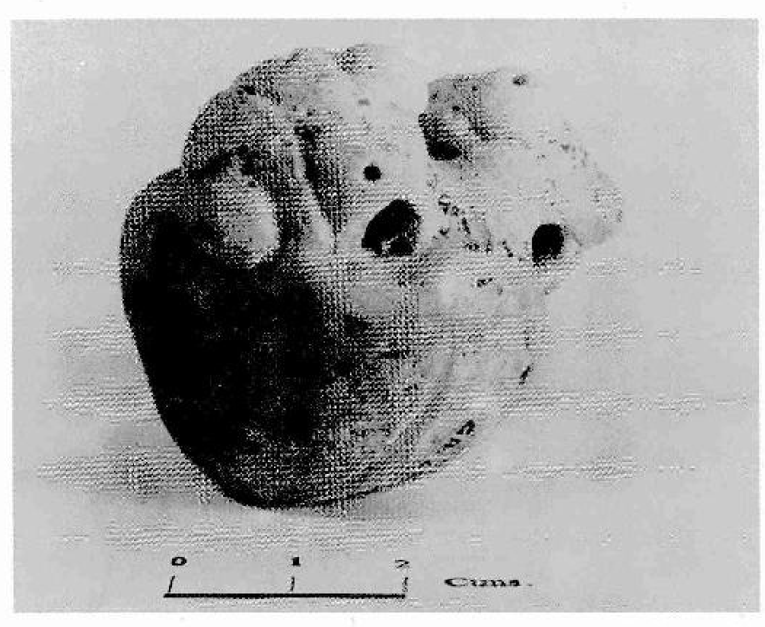
h =23 cm. Quito, Museo arqueológico del

I— Credit: Ellen Hickmann

Banco Central— Credit: Ellen Hickmann;

drawing from photograph: Boris Eisenberg.

Fig. 6. Rattle, shaped like a drug container. Peru, Chimu (1100-1400 A.D.), I = 13 cm. London, M useum o f M ankind— Credit: Ellen Hickmann.



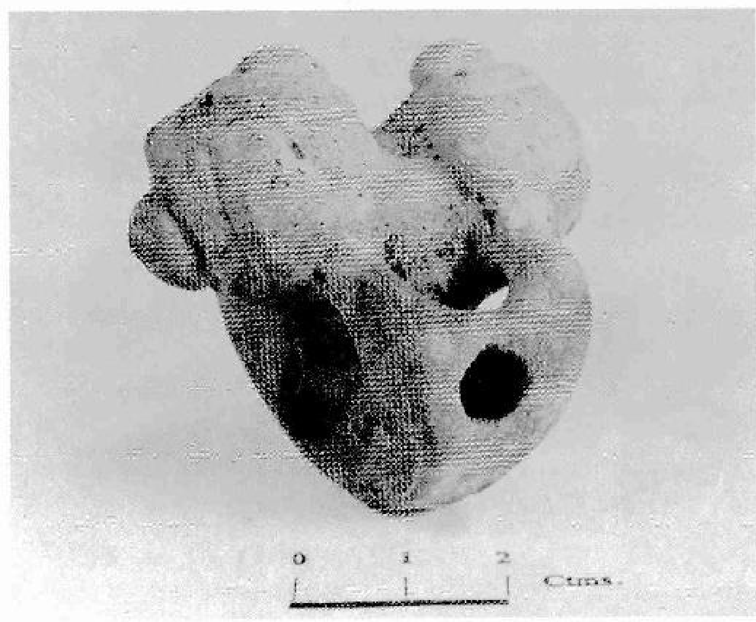
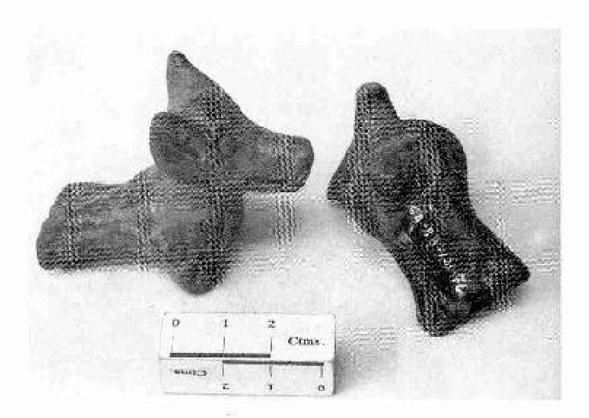


Fig. 7 a, b. Double-headed whistle. Ecuador, Chorrera (1200 B.C.–500 A.D.), h = 4.2 cm. Guayaquil, Museo Antropológico—Credit: Jorge Massucco, Guayaquil.

The Iconography of Dualism

Fig. 7 a, b. Double-headed whistle. Ecuador, Chorrera (1200 B.C.—500 A.D.), h — 4.2 cm.

Guayaquil, Museo Antropológico— Credit: Jorge Massucco, Guayaquil.





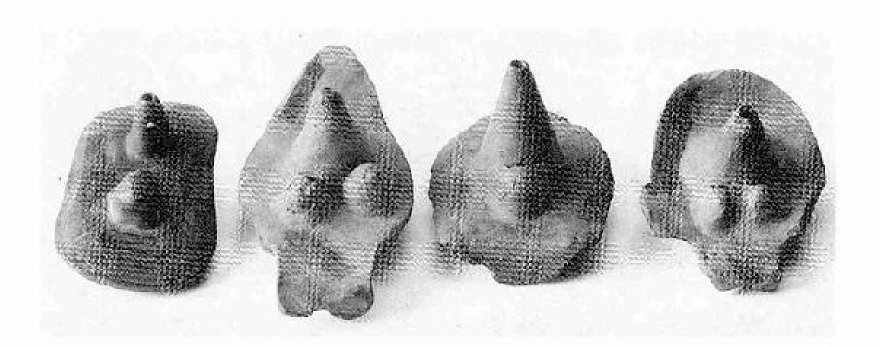


Fig. 9 a–d. Four anthropomorphic whistles in shape of warriors (front and back), with one or two sound generators at the back. Peru, Moche (300 B.C.–700 A.D.), h = 8-11 cm. Hamburg, Museum für Völkerkunde—Credit: Museum für Völkerkunde, Hamburg.

Fig. 9 a-d. Four anthropomorphic whistles in shape o f warriors (front and hack), with one or two sound generators at the hack. Peru, Moche (300 B.C.—700 A.D.), h = 8-11 cm. Hamburg, M useum fü r Völkerkunde— Credit: Museum fü r Völkerkunde, Hamburg.



Fig. 10 a, b. Trumpet (front and back) in the shape of a prisoner with tube broken off. Moche (300 B.C.–700 A.D.), h = 130 cm. London, Museum of Mankind—Credit: Ellen Hickmann; drawings from photographs: Boris Eisenberg.

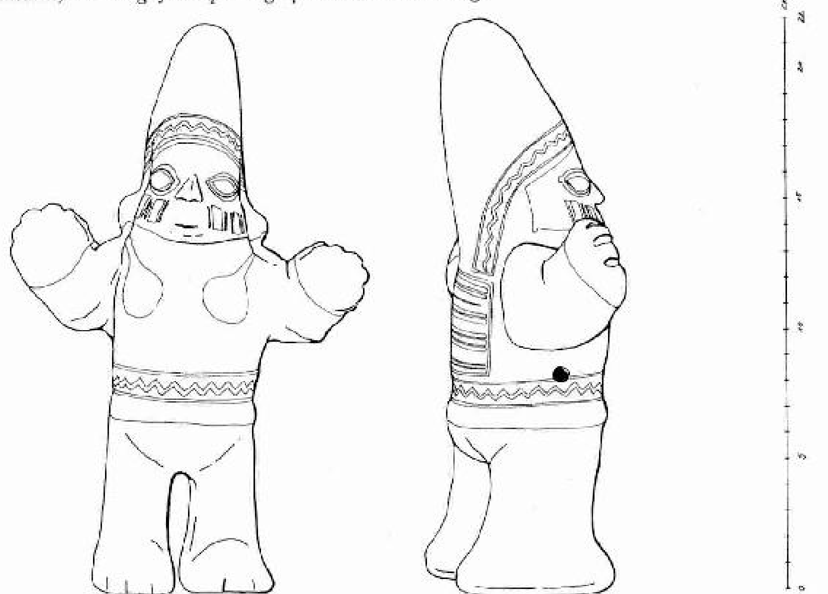


Fig. 11 a, b. Rattling figurine with gesture of adoration. Peru, Chancay (1100–1400 A.D.), h = 22 cm. Bonn, Sammlung des Instituts für Völkerkunde der Universität—Credit: Ellen Hickmann; drawings from photographs: Boris Eisenberg.

p&S ZiTWV/l

Fig. 10 a, b. Trumpet {front and back) in the shape o f a prisoner with tube broken off.

Moche (300 B.C.-700 A.D.), h - 130 cm. London, Museum o f M ankind— Credit: Ellen Flickmann; drawings from photographs: Boris Eisenberg.

,

Fig. 11 a, b. Rattling figurine with gesture o f adoration. Peru, Chancay (1100-1400 A.D.), h

= 22 cm. Bonn, Sammlung des Instituts fü r Völkerkunde der Universität— Credit: Ellen Flickmann; drawings from photographs: Boris Eisenberg.





Fig. 12 a–e. Anthropomorphic figurines (front and back [d, b, e]) with two whistles each. Ecuador, Bahia (500 B.C.–500 A.D.), h = 11–15 cm. Guayaquil, Museo Antropológico—Credit: Jorge Massucco, Guayaquil.

Fig. 12 a—e. Anthropomorphic figurines (front and back [d, b, e]) with two whistles each.

Ecuador, Bahia (500 B.C.-500 A.D.), h = 11-15 cm. Guayaquil, Museo Antropológico—

Credit: Jorge Massucco, Guayaquil.

Notes

1 The head-ended part of this piece might originally have been a handle, as was typical for certain types of Moche vessels; the animal head of the opposite side looks like it was attached to it much later, after the handle had broken off. This interpretation was offered during the discussion following my paper by Annemarie Hocquenghem.

2 Rich graves were found in North Peru and excavated by W. Alva in the late 1980s (Alva 1988), and similarly comprehensive tombs were unearthed in central Ecuador by Estrada about 1950 (Estrada 1957) and Fresco about 1970/1980 (Fresco 1984). For a descriptive summary of the burial sites and their metallic finds see E. Hickmann (1990:347–69).

3 E. Hickmann 1944; see especially the discussion on the ritual breaking of musical instruments, p. 328.

References

Alva, Walter
1988 "Discovering the New World's Richest Unlooted Tomb." *National Geographic* 174 (4):510–48.

Estrada, Emilio
1957 *Ultimas civilisaciones Pre-Historicos de las Cuencas del Rio Guayas*. Guayaquil 1957/1979: Publicaciones Archivo Histórico de Guayas.

Fresco, Antonio
1984 *La Arqueologia del Ingapirca (Ecuador). Costumbres Funerarias, Ceramica y Otros Materiales*. Quito: Comision del Castello de Ingapirca.

Hickmann, Ellen
1987/91 "Instrumentos musicales del Museo Antropológico del Banco Central del Ecuador, Guayaquil." II Parte: "Figurines antropomorfos con significado musical?" *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana* (MAE) 7:7–29.

1990 *Musik aus dem Altertum der Neuen Welt. Archäologische Dokumente des Musizierens in präkolumbischen Kulturen Perus, Ekuadors und Kolumbiens*. Frankfurt/Bern/New York/Paris: Peter Lang.

1994 "Trompettes et cors des Andes précolombiennes." In Kongreßbericht über die 4. Arbeitstagung der Study Group on Music Archaeology ("La pluridisciplinarité en archéologie musicale"), Saint Germain-en-Laye 1990, Paris, vol. II, 325–35.

Parducci Z., Resfa & Ibrahim
1970 *Un sitio arqueológico al norte de la ciudad*: Fase Guayquil. Guayaquil: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, Nucleo del Guayas.

Zuidema, R. Tom
1967 "The Relationship Between Mountains and Coast in Ancient Peru." In *The Wonder of Man's Ingenuity*. Mededelingen van Het Rijksmuseum voor Volkenkunde Nr. 15. Leiden, 156–65.

N o te s

1

T h e h e a d -e n d e d p a r t o f th is p ie ce m ig h t originally have b e e n a h an d le, as w as typical fo r ce rta in types of M o ch e vessels; th e an im al h ea d o f th e o p p o site side looks like it w as attach e d to it m u c h later, afte r th e h a n d le h a d b ro k e n off. T h is in te rp re ta tio n w as o ffered d u rin g th e d iscu ssio n follow ing m y p a p e r by A n n em a rie H o cq u en g h em .

2

R ich graves w ere fo u n d in N o r th P e ru a n d ex cav ated by W . Alva in th e late 1980s (Alva 1988), a n d sim ilarly co m p reh en siv e to m b s w ere u n e a rth e d in cen tral E c u a d o r b y E s tra d a a b o u t 1950 (E stra d a 1957) an d F resco a b o u t 1 9 7 0 /1 9 8 0 (F resco 1984). F o r a d escrip tiv e su m m ary o f th e b u ria l sites an d th e ir m etallic fin d s see E. H ic k m a n n (1990 :3 4 7 -6 9).

3

E. H ic k m a n n 1944; see especially th e d iscu ssio n o n th e ritu al b re a k in g o f m usical in stru m e n ts, p. 328.

R e fe re n c e s

A lva, W a lte r

1988

“D isco v erin g th e N ew W o r ld ’s R ichest U n lo o te d T o m b .” National Geographic 174 (4):510-48.

E stra d a , E m ilio

1957

Ultimas civilisaciones Pre-Historicos de las Cuencas del Rio Guayas. Guayaquil 1957/1979: P ublicaciones A rch iv o H is tó ric o d e G uayas.

F resco , A n to n io

1984

La Arqueologia del Ingapirca (Ecuador). Costumbres Funerarias, Cerámica y Otros Materiales.

Q u ito : C o m isió n d el C astello d e Ingapirca.

H ic k m a n n , E llen

1987/91

“In s tru m e n to s m usicales d el M u seo A n tro p o ló g ico d el B anco C en tral d el E c u a d o r, G u a y a q u il.”

II P arte : “F ig u rin e s an tro p o m o rfo s co n significado m u sic al?” Miscelánea Antropológica Ecuatoriana (MAE) 7:7-29.

1990

Musik aus dem Altertum der Neuen Welt. Archäologische Dokumente des Musizierens in prä-

kolumbischen Kulturen Perus, Ekuadors und Kolumbiens. Frankfurt/B ern/N ew Y ork/Paris: P e te r Lang.

1994

“T ro m p e tte s e t co rs des A n d es p ré c o lo m b ie n n e s.” In K o n g re ß b e ric h t ü b e r d ie 4. A rb eitstag u n g d e r S tu d y G r o u p o n M usic A rch aeo lo g y (“La p lu rid iscip lin arité en arch éo lo g ie m u sic a le ”), S ain t G erm ain -en -L a y e 1990, P aris, vol. II, 3 2 5 -3 5 .

P a rd u c c i Z., Resfa & Ib ra h im

1970

Un sitio arqueológico al norte de la ciudad: Fase Guayquil. Guayaquil: Editorial Casa de la C ultu ra E c u a to ria n a , N ú cle o d el G uayas.

Z u id em a , R. T o m

1967

“T h e R elatio n sh ip B etw een M o u n tain s an d C o ast in A n cie n t P e r u .” In The Wonder of Man’s Ingenuity. M ededelingen van H et Rijksmuseum voor Volkenkunde N r. 15. Leiden, 156-65.

Mito, Rito y el Dinamismo de los Ciclos Ceremoniales

Mito, Rito y el D in a m ism o de los Ciclos C er e m o n ia les

RELACIÓN ENTRE MITO, RITO, CANTO Y BAILE E IMAGEN: AFIRMACIÓN DE LA IDENTIDAD, LEGITIMACIÓN DEL PODER Y PERPETUACIÓN DEL ORDEN

Anne Marie Hocquenghem

1. Mitos de origen

1.1 La aparición de los antepasados progenitores de los incas

Casi todos los cronistas del siglo XVI relatan mitos sobre el origen de los incas, que afirman la identidad de los orejones frente a la de los otros grupos étnicos andinos y legitiman el poder que ejercían en los Andes centrales a la llegada de los españoles. Por orden cronológico veamos algunas versiones, las más completas, de estos mitos.

Betanzos

Betanzos, en su "Suma y narración de los Incas" por los años 1550, indica que los autóctonos en el valle de Cuzco no eran los incas sino los hombres de Alcavilcca, que salió de la *pacarina* local, el lugar de comunicación con el otro mundo:

> En el lugar e sitio que hoy dicen y llaman la Gran Ciudad del Cuzco en la provincia del Piru en los tiempos antiguos antes que en él hubiese señores orejones yngas capac Cuna que ellos dicen Reyes había un pueblo pequeño de hasta treinta casas pequeñas pajizas y muy ruines y en ellas había trinta indios y el señor y cacique deste pueblo se llamaba Alcavilcca... (Betanzos, ed. 1987, cap. I:17).

En este tiempo aparecieron, más al sur, en su propia *pacarina* los antepasados progenitores de los linajes incas. Llegaron con sus insignias, vestimientas, adornos y ajuares propios:

> ...y residiendo en este pueblo Alcavicca abrió la tierra una cueva siete leguas deste pueblo do llaman hoy Pocaritambo que dice casa de producimiento y esta cueva tenía la salida della cuanto un hombre podía caber saliendo o entrando a gatas de la cual cueva luego que se abrió salieron cuatro hombres con sus mujeres saliendo en esta manera salió el primero que se llamó ayarcache y su mujer con él que se llamó Mamaguaco. Y tras éste salió otro que se llamó Ayaroche y tras él su muger que se llamó Cura y tras éste salió el otro que se llamó ayarauca y su mujer que se llamó Raguaocllo y tras estos sa-

RELACIÓN ENTRE MITO, RITO, C A N T O Y BAILE

E IMAGEN: AFIRMACIÓN DE LA IDENTIDAD,

LEGITIMACIÓN DEL PODER Y PERPETUACIÓN

DEL ORDEN

A n n e M arie H o cq u e n g h em

I. M itos d e origen

1.1 La aparición de los antepasados progenitores de los incas

Casi todos los cronistas del siglo XVI relatan mitos sobre el origen de los incas, que afirman la identidad de los orejones frente a la de los otros grupos étnicos andinos y legitiman el p oder que ejercían en los Andes centrales a la llegada de los españoles. P o r orden cronológico veamos algunas versiones, las más completas, de estos mitos.

Betanzos

Betanzos, en su "Suma y narración de los Incas" p o r los años 1550, indica que los autóctonos en el valle de Cuzco no eran los incas sino los hom bres de Alcavilcca, que salió de la pacarina local, el lugar de com unicación con el otro m undo:

En el lugar e sitio que hoy dicen y llaman la G ran Ciudad del Cuzco en la provincia del Piru en los tiempos antiguos antes que en él hubiese señores orejones yngas capac Cuna que ellos dicen Reyes había un pueblo pequeño de hasta treinta casas pequeñas pajizas y muy ruines y en ellas había trinta indios y el señor y cacique deste pueblo se llamaba Alcavilcca... (Betanzos, ed. 1987, cap. 1:17).

E n este tiem po aparecieron, más al sur, en su propia pacarina los antepasados progenitores de los linajes incas. Llegaron con sus insignias, vestimientas, adornos y ajuares propios:

...y residiendo en este pueblo Alcavicca abrió la tierra una cueva siete leguas

deste pueblo do llaman hoy Pocaritambo que dice casa de producimiento y esta cueva tenía la salida della cuanto un hombre podía caber saliendo o entrando a gatas de la cual cueva luego que se abrió salieron cuatro hombres con sus mujeres saliendo en esta manera salió el primero que se llamó ayarcache y su mujer con él que se llamó Mamaguaco. Y

tras éste salió otro que se llamó Ayaroche y tras él su muger que se llamó Cura y tras éste salió el otro que se llamó ayarauca y su mujer que se llamó Raguaocllo y tras estos sa

lió otro que se llamó ayarmango a quien después llamaron Mango Capac y tras éste salió su mujer que llamaron Mama Ocllo los cuales sacaron en sus manos de dentro de la cueva unas alabardas de oro y ellos salieron vestidos de unas vestiduras de lana fina tejida con oro fino y a los cuellos sacaron unas bolsas ansi mismo de lana y oro muy labradas en las cuales bolsas sacaron unas hondas de niervos y las mujeres salieron ansi mismo vestidas muy ricamente con unas mantas y fajas que ellos llaman chumbis muy labradas de oro y con los prendederos de oro muy fino los cuales son los unos alfileres largos de dos palmos que ellos llaman topos y ansi mismo sacaron estas mujeres el servicio con que habían de servir y guisar de comer a sus maridos como son ollas y cantaros pequeños y platos y escudillas y vasos para beber todo de oro fino los cuales como fuesen de allí salidos fueronse por la cordillera de los cerros siete leguas de allí hasta un cerro que está legua y media del Cozco que llaman Guanacaure... (Betanzos, ed. 1987, cap. III:17–8).

Sigue el relato contando cómo los incas fueron conquistando el valle de Gualla y cómo Alcabicça, curaca local que los reconoció como hijos del sol, les dejó fundar el Cuzco y finalmente cómo de los cuatro hermanos, quedó solo con sus cuatro hermanas Ayarmango, que se nombró Mango Capac:

...sembraron unas tierras de maíz la cual semilla de maíz dicen haber sacado ellos de la cueva a la cual nombró este señor Mango Capac Pacarictambo que dice casa de producimiento porque como ya habeis oído dicen que salieron de aquella cueva y su sementera hecha holgábanse y regocijábanse Mango Capac y Alcabicça en buena amistad y contentamento (Betanzos, ed. 1987, cap. I:18)

Cieza de León

Cieza de León, en la segunda parte de su "Crónica del Perú" escrita también a mediados del siglo XVI, cuenta que los incas:

...remaneçieron en una parte que a por nonbre Pacaritanbo quiere tanto dezir como casa de produçimiento. Los nombres de los que de allí salieron dizen ser Ayar Ocho el uno y el otro Ayar Ache Arauca y el otro dizen llamarse Ayar Mango; las mugeres, la una avía por nombre Mamaco, la otra Mamacona, la otra Mamaragua. Algunos yndios quentan estos nombres de otra manera y en más número, mas yo a lo que quentan los orejones y ellos tienen por tan çierto me allegaré, porque lo saben mejor que otros ningunos (Cieza de León, ed. 1985, cap. VI:13–4).

Los progenitores de los linajes incas aparecieron con sus trajes e insignas distintivas:

Y así dizen que salieron vestidos de unas mantas largas y unas a manera de camisas sin collar ni mangas, de lana, riquísimas, con muchas pinturas de diferentes maneras, que ellos llaman tocabo, que en nuestra lengua quiere dezir "vestido de reyes"; y quel uno destos señores sacó en la mano una honda de oro y en ella puesta una piedra, y que las mugeres salieron vestidas tan ricamente como ellos e sacaron mucho serviçio de oro (Cieza de León, ed. 1985, cap. VI:14).

lió otro que se llamó ayarmango a quien después llamaron Mango Capac y tras éste salió su mujer que llamaron Mama Ocllo los cuales sacaron en sus manos de dentro de la cueva unas alabardas de oro y ellos salieron vestidos de unas vestiduras de lana fina tejida con oro fino y a los cuellos sacaron unas bolsas ansi mismo de lana y oro muy labradas en las cuales bolsas sacaron unas hondas de niervos y las mujeres salieron ansi mismo vestidas muy ricamente con unas mantas y fajas que ellos llaman chumbis muy labradas de oro y con los prendederos de oro muy fino los cuales son los unos alfileres largos de dos palmos que ellos llaman topos y ansi mismo sacaron estas mujeres el servicio con que habían de servir y guisar de comer a sus maridos como son ollas y cantaros pequeños y platos y escudillas y vasos para beber todo de oro fino los cuales como fuesen de allí salidos fueronse por la cordillera de los cerros siete leguas de allí hasta un cerro que está legua y media del Cozco que llaman Guanacaure... (Betanzos, ed. 1987, cap. 111:17-8).

Sigue el relato contando cómo los incas fueron conquistando el valle de Gualla y cómo Alcabicça, curaca local que los reconoció como hijos del sol, les dejó fundar el Cuzco y finalmente cómo de los cuatro herm anos, quedó solo con sus cuatro herm anas Ayarmango, que se nom bró M ango Capac:

...sembraron unas tierras de maíz la cual semilla de maíz dicen haber sacado ellos de la cueva a la cual nombró este señor Mango Capac Pacarictambo que dice casa de producimiento porque como ya habéis oído dicen que salieron de aquella cueva y su sementera hecha holgábanse y regocijábanse Mango Capac y Alcabicça en buena amistad y contentamento (Betanzos, ed. 1987, cap. 1:18)

Cieza de León

Cieza de León, en la segunda parte de su "Crónica del P e rú " escrita tam bién a m ediados del siglo XVI, cuenta que los incas:

...remaneçieron en una parte que a por nonbre Pacaritanbo quiere tanto dezir como casa de produçimiento. Los nombres de los que de allí salieron dizen ser Ayar Ocho el uno y el otro Ayar Ache Arauca y el otro dizen llamarse Ayar

Mango; las mugeres, la una avía por nom bre Mamaco, la otra Mamacona, la otra Mamaragua. Algunos yndios quentan estos nombres de otra manera y en más número, mas yo a lo que quentan los orejones y ellos tienen por tan çierto me allegaré, porque lo saben mejor que otros ningunos (Cieza de León, ed. 1985, cap. VL13-4).

Los progenitores de los linajes incas aparecieron con sus trajes e insignas distintivas:

Y así dizen que salieron vestidos de unas mantas largas y unas a manera de camisas sin collar ni mangas, de lana, riquísimas, con muchas pinturas de diferentes maneras, que ellos llaman tocabo, que en nuestra lengua quiere dezir "vestido de reyes"; y quel uno destos señores sacó en la mano una honda de oro y en ella puesta una piedra, y que las mugeres salieron vestidas tan ricamente como ellos e sacaron m ucho serviçio de oro (Cieza de León, ed. 1985, cap. VI:14).

Sarmiento de Gamboa

El mito de origen de los incas, según Sarmiento de Gamboa en su "Historia general llamada índica" escrita por los años 1570, no es muy diferente:

> Cuentan y afirman generalmente todos los naturales indios de esta tierra, que los incas capacs procedieron de esta manera. Seis leguas del Cuzco al sursudoeste por el camino que los incas hicieron, está un asiento llamado Paccaritampu, que quiere decir "casa de producción", en el cual es un cerro llamado Tampu-tocco, que significa "casa de ventanas". Y esto es cierto, en este cerro son tres ventanas, la una llamada Maras-tocco y la otra Sutic-tocco, y la que está en medio de estas dos se llama Capac-Tocco, que quiere decir "ventana rica", porque dicen que estaba guarnecida de oro y otras riquezas. De la ventana de Maras-Tocco salieron sin generación de padres una nación de indios llamados Maras, y ahora hay de ellos en el Cuzco. De la ventana de Sutic-tocco salieron unos indios llamados tampus, que poblaron a la redonda del mismo cerro, y en el Cuzco ahora hay de este linaje. De la ventana mayor, Capac-tocco, salieron cuatro hombres y cuatro mujeres, que se llamaron hermanos. A éstos no se les conoció padre ni madre más de los que dicen, que salieron y fueron producidos de la dicha ventana por mandato del Ticci Viracocha, y ellos mismos decían de sí que el viracocha los había creado para ser señores. Y así tomaron por esta causa este nombre inca, que es lo mismo que decir señor. Y porque salieron de la ventana Capac-tocco, tomaron por sobre nombre capac, que quiere decir "rico"; aunque después usaron de este término para denotar con él al señor príncipe de muchos.
>
> Los nombres de los ocho hermanos son éstos: el mayor de los hombres y de más autoridad se llamó Manco Capac, el segundo Ayar Auca, el tercero Ayar Cachi, el cuarto Ayar Uchu. de las mujeres la más anciana se llamó Mama Ocllo, la segunda Mama Huaco, la tercera Mama Ipacura, o, como otros dicen, Mama Cura, la cuarta Mama Raua (Sarmiento de Gamboa, ed. 1988, cap. XI:51–2).

Sarmiento de Gamboa escribe en tiempos del Virrey Toledo y de las últimas luchas contra los incas rebeldes retirados en Vilcabamba. Para justificar la lucha de los españoles contra los orejones, trata de mostrar que los incas habían sido conquistadores y no legítimos señores del Cusco, por lo tanto insiste sobre las conquistas de las poblaciones autóctonas por los hermanos *Ayar*:

> Estos ocho hermanos llamados incas dijieron: "pues somos nacidos fuertes, salgamos de este asiento, y vamos a buscar tierras fértiles, y donde las halláremos, sujetemos las gentes que allí estuvieren, y tomémosle las tierras, y hagamos guerra a todos los que no nos recibieren por señores" (Sarmiento de Gamboa, ed. 1988, cap. XI:51–2).

Molina

En cuanto al origen de los antepasados progenitores de los linajes incas, Molina en sus "Fábulas y ritos de los incas", escritos también por los años 1570, cuenta:

> En la vida de Mango Capac, que fue el primer ynca de donde empeçaron a jatarse y llamarse hijos del Sol y a tener principio la ydolatría y adoración del Sol (Molina, ed. 1989:50).

Sarm iento de G am boa

El m ito de origen de los incas, según Sarmiento de G am boa en su "H istoria general llamada índica" escrita por los años 1570, no es muy diferente: Cuentan y afirman generalmente todos los naturales indios de esta tierra, que los incas capaes procedieron de esta, manera. Seis leguas del Cuzco al sursudoeste por el camino que los incas hicieron, está un asiento llamado Paccaritampu, que quiere decir "casa de producción", en el cual es un cerro llamado Tampu-tocco, que significa "casa de ventanas". Y esto es cierto, en este cerro son tres ventanas, la una llamada Maras-tocco y la otra Sutic-tocco, y la que está en medio de estas dos se llama Capac-Tocco, que quiere decir "ventana rica", porque dicen que estaba guarnecida de oro y otras riquezas. De la ventana de Maras-Tocco salieron sin generación de padres una nación de indios llamados Maras, y ahora hay de ellos en el Cuzco. De la ventana de Sutic-tocco salieron unos indios llamados tampus, que poblaron a la redonda del mismo cerro, y en el Cuzco ahora hay de este linaje. De la ventana mayor, Capac-tocco, salieron cuatro hombres y cuatro mujeres, que se llamaron hermanos. A éstos no se les conoció padre ni madre más de los que dicen, que salieron y fueron producidos de la dicha ventana por m andato del Ticci Viracocha, y ellos mismos decían de sí que el viracocha los había creado para ser señores. Y así tomaron por esta causa este nombre inca, que es lo mismo que decir señor. Y porque salieron de la ventana Capac-tocco, tomaron por sobre nombre capac, que quiere decir "rico"; aunque después usaron de este término para denotar con él al señor príncipe de muchos.

Los nombres de los ocho hermanos son éstos: el mayor de los hombres y de más autoridad se llamó Manco Capac, el segundo Ayar Auca, el tercero Ayar Cachi, el cuarto Ayar Uchú, de las mujeres la más anciana se llamó Mama Ocllo, la segunda Mama Huaco, la tercera Mama Ipacura, o, como otros dicen, Mama Cura, la cuarta Mama Raua (Sarmiento de Gamboa, ed. 1988, cap. XL51-2).

Sarm iento de G am boa escribe en tiempos del Virrey Toledo y de las últimas luchas contra los incas rebeldes retirados en Vilcabamba. Para justificar la

lucha de los españoles contra los orejones, trata de m ostrar que los incas habían sido conquistadores y no legítimos señores del Cusco, por lo tanto insiste sobre las conquistas de las poblaciones autóctonas po r los herm anos Ayar.

Estos ocho hermanos llamados incas dijieron: "pues somos nacidos fuertes, salgamos de este asiento, y vamos a buscar tierras fértiles, y donde las halláremos, sujetemos las gentes que allí estuvieren, y tomémosle las tierras, y hagamos guerra a todos los que no nos recibieren por señores" (Sarmiento de Gamboa, ed. 1988, cap. XL51-2).

Molina

E n cuanto al origen de los antepasados progenitores de los linajes incas, M olina en sus "Fábulas y ritos de los incas", escritos tam bién por los años 1570, cuenta:

En la vida de Mango Capac, que fue el primer ynca de donde empeçaron a jatarse y llamarse hijos del Sol y a tener principio la ydolatría y adoración del Sol (Molina, ed.

1989:50).

El ancestro mítico en el momento de su aparición en el Titicaca impuso el culto que debían rendirles sus descendientes:

> Y que al tiempo que se quería suvir el Sol en figura de un hombre muy resplandeciente llamó a los yngas y a Manco Capac como a mayor dellos y le dixo: Tú y tus descendientes avéis de sujetar muchas naciones; tenedme por padre y por tales hijos míos os jatad y así me reverenciaréis como a padre (Molina, ed. 1989:52).

Luego el sol entregó los símbolos del poder a sus hijos:

> Y que acavado de decir esto a Mango Capac, les dio por insinias y armas el sumtur paucar y el champi y otras insinias de que ellos usavan, que es a manera de cetro, que todos ellos por insinias y armas tuvieron y que en aquel punto mandó al Sol y Luna y estrellasse suviesen al cielo a ponerse cada uno en sus lugares, y así suvieron y se pusieron; (Molina, ed. 1989:52).

Los antepasados progenitores de los linajes incas desde el Titicaca fueron, por debajo de la tierra, a salir en su propia *pacarina*. Aparecieron en el alba del primer día en que el sol alumbró el mundo:

> ...y que luego en aquel instante, Mango Capac y sus hermanos y hermanas, por mandato del Hacedor, se sumieron devajo de la tierra y venieron a salir de la cueba de Pacaritambo donde se jatan proceder, aunque de la dicha cueba dicen salieron otras naciones y que salieron al punto que el sol, el primero día después de aver dividido la noche del día el Acedor; y así de aquí les quedó apellido de llamarse hijos del Sol y como padre adorarle y reverenciarle (Molina, ed. 1989:52).

Molina informa que los antepasados progenitores de linajes volvían a sus *pacarinas* donde se petrificaban:

> Y dizen que el primero que de aquel lugar nació, allí se bolvía a convertir en piedra, y otros en alcones y cóndores y otros animales y aves; y así son de diferentes figuras las guacas que adoran y que usan (Molina, ed. 1989:51).

Garcilaso de la Vega

Garcilaso de la Vega en sus "Comentarios reales de los Incas" reune los recuerdos de su juventud, a mediados del siglo XVI, y cuenta que preguntó a un inca, su tío, sobre el origen de los incas que le contestó que:

> ...las gentes en aquellos tiempos vivían como fieras y animales brutos, sin religión ni policía, sin pueblo ni casa, sin cultivar ni sembrar la tierra, sin vestir ni cubrir sus carnes, porque no sabían labrar algodón ni lana para hacer de vestir... Nuestro Padre el Sol, viendo los hombres tales como te he dicho se apiadó y hubo lástima dellos y envió del cielo a la tierra un hijo y una hija de los suyos para que los doctrinasen en el conocimiento de Nuestro Padre el Sol, para que lo adorasen y tuviesen por su Dios y para que les diesen preceptos y leyes en que viviesen como hombres en razón y urbanidad... Con esta orden y mandato puso Nuestro Padre el Sol estos dos hijos suyos en la laguna Titicaca... y les dijo que fuesen por do quisiesen y, doquiera que parasen a comer o a dormir, procurasen hincar en el suelo una barrilla de oro de media vara de largo y dos dedos en grueso que les dió para señal y muestra, que donde aquella barra se les hundiese con un solo golpe que con ella diesen en tierra, allí quería el Sol Nuestro Padre que parasen y hiciesen su asiento y corte.

El ancestro mítico en el m om ento de su aparición en el Titicaca im puso el culto que debían rendirles sus descendientes:

Y que al tiempo que se quería suvir el Sol en figura de un hombre muy resplandeciente llamó a los yngas y a Manco Capac como a mayor dellos y le dixo: Tú y tus descendientes avéís de sujetar muchas naciones; tenedme por padre y por tales hijos míos os jatad y así me reverenciaréis como a padre (Molina, ed. 1989:52).

Luego el sol entregó los símbolos del poder a sus hijos:

Y que acavado de decir esto a Mango Capac, les dio por insinias y armas el sumtur paucar y el champi y otras insinias de que ellos usavan, que es a manera de cetro, que todos ellos por insinias y armas tuvieron y que en aquel punto mandó al Sol y Luna y estrellasse suviesen al cielo a ponerse cada uno en sus lugares, y así suvieron y se pusieron; (Molina, ed. 1989:52).

Los antepasados progenitores de los linajes incas desde el Titicaca fueron, por debajo de la tierra, a salir en su propia pacarina. Aparecieron en el alba del prim er día en que el sol alum bró el mundo:

...y que luego en aquel instante, Mango Capac y sus hermanos y hermanas, por m andato del Hacedor, se sumieron devajo de la tierra y venieron a salir de la cueba de Pacari-tambo donde se jatan proceder, aunque de la dicha cueba dicen salieron otras naciones y que salieron al punto que el sol, el primero día después de aver dividido la noche del día el Acedor; y así de aquí les quedó apellido de llamarse hijos del Sol y como padre adorarle y reverenciarle (Molina, ed. 1989:52).

M olina inform a que los antepasados progenitores de linajes volvían a sus pacarinas donde se petrificaban:

Y dizen que el primero que de aquel lugar nació, allí se bolvía a convertir en piedra, y otros en aleones y cóndores y otros animales y aves; y así son de diferentes figuras las guacas que adoran y que usan (Molina, ed. 1989:51).

Garcilaso de la Vega

Garcilaso de la Vega en sus "Comentarios reales de los Incas" reúne los recuerdos de su juventud, a mediados del siglo XVI, y cuenta que preguntó a un inca, su tío, sobre el origen de los incas que le contestó que:

...las gentes en aquellos tiempos vivían como fieras y animales brutos, sin religión ni p o licía, sin pueblo ni casa, sin cultivar ni sembrar la tierra, sin vestir ni cubrir sus carnes, porque no sabían labrar algodón ni lana para hacer de vestir... Nuestro Padre el Sol, viendo los hombres tales como te he dicho se apiadó y hubo lástima dellos y envió del cielo a la tierra un hijo y una hija de los suyos para que los doctrinasen en el conocimiento de N uestro Padre el Sol, para que lo adorasen y tuviesen por su Dios y para que les diesen preceptos y leyes en que viviesen como hombres en razón y urbanidad... Con esta orden y mandato puso Nuestro Padre el Sol estos dos hijos suyos en la laguna Titicaca... y les dijo que fuesen por do quisiesen y, doquiera que parasen a comer o a dormir, procurasen hincar en el suelo una barrrilla de oro de media vara de largo y dos dedos en grueso que les dió para señal y muestra, que donde aquella barra se les hundiese con un solo golpe que con ella diesen en tierra, allí quería el Sol Nuestro Padre que parasen y hiciesen su asiento y corte.

Sigue el cronista legitimando el poder de los incas:

> A lo último les dijo: "cuando hayáis reducido esas gentes a nuestro servicio, los mantendreís en razón y justicia, con piedad, clemencia y mansedumbre, haciendo en todo oficio de Padre piadoso para con sus hijos tiernos y amados, a mi imitación y semejanza mía..." (Garcilaso de la Vega, ed. 1959a, t. 1, lib. 1, cap. XV:39).

Garcilaso de la Vega agrega otra versión, después de un diluvio apareció un hombre en Tiahuanaco que:

> ...repartió el mundo en cuatro partes y las dió a cuatro hombres que llamó reyes, el primero se llamó Manco Capac y el segundo Colla y el tercero Tócay y el cuarto Pinahua. Dicen que a Manco Cápac dió la parte setentrional y al colla la parte meridional (de cuyo nombre se llamó después Colla aquella gran provincia); al tercero, llamado Tócay, dió la parte del levante, y al cuarto, que llaman Pinahua, la del poniente; y que les mandó fuese cada uno a su distrito y conquistase y gobernase la gente que hallase. Y no advierten a decir si el diluvio los había ahogado o si los indios habían resucitado para ser conquistados y doctrinados, y así es todo cuanto dicen de aquellos tiempos.
>
> Dicen que deste repartimiento del mundo nació después el que hicieron los incas de su reino, llamado Tahuantisuyu (Garcilaso de la Vega, ed. 1959a, t. 1, lib. 1, cap. XVIII:44).

Finalmente reproduce Garcilaso de la Vega el mito de los cuatro hermanos contado por Betanzos:

> Dicen que al principio del mundo salieron por unas ventanas de unas peñas que están cerca de la ciudad, en un puesto que llaman Paucartampu, cuatro hombres y cuatro mujeres, todos hermanos, y que salieron por la ventana de en medio, que ellas son tres, la cual llamaron ventana real (Garcilaso de la Vega, ed. 1959a, lib. 1, cap. XVIII:44).
>
> A semejança de las fabulas que hemos dicho de los Incas, inventan las demás naciones del Perú otra infinidad dellas, del origen y principio de sus primeros padres, diferenciándolos unos de otros, como las veremos en el discurso de la historia (Garcilaso de la Vega, ed. 1959, t. 1, lib. 1, cap. XVIII:45).

Cieza de León indicaba también que cada linaje y no sólo los de los incas tenían sus *pacarinas* y sus mitos de aparición. A próposito de los guancas de Jauja informa que:

> Estos Indios quentan vna cosa muy donosa: y es, que afirman que su origen y nascimiento procede de cierto varón (de cuyo nombre no me recuerdo) y de vna muger que se llama Vrochombe, que salieron de una fuente a quien llaman Guaribilca. Los cuales se dieron tan buena maña a engendrar que los Guancas proceden de ellos... (Cieza de León, ed. 1984, cap. LXXXIII:243)

2. Ritos de perpetuación del orden

2.1 *El culto a los antepasados*

La transmición de la fuerza vital, el *camac* (Taylor 1974–76), se lograba por medio del culto a los ancestros míticos y los antepasados. Este culto comenzaba con la preservación de los cuerpos de los progenitores de linajes. Cieza

Sigue el cronista legitimando el poder de los incas:

A lo último les dijo: “cuando hayáis reducido esas gentes a nuestro servicio, los mantendréis en razón y justicia, con piedad, clemencia y mansedumbre, haciendo en todo oficio de Padre piadoso para con sus hijos tiernos y amados, a mi imitación y semejanza mía...” (Garcilaso de la Vega, ed. 1959a, t. 1, lib. 1, cap. XV:39).

Garcilaso de la Vega agrega otra versión, después de un diluvio apareció un hom bre en Tiahuanaco que:

...repartió el m undo en cuatro partes y las dió a cuatro hombres que llamó reyes, el primero se llamó Manco Capac y el segundo Colla y el tercero Tocay y el cuarto Pinahua.

Dicen que a Manco Cápac dió la parte setentrional y al colla la parte meridional (de cuyo nombre se llamó después Colla aquella gran provincia); al tercero, llamado Tocay, dió la parte del levante, y al cuarto, que llaman Pinahua, la del poniente; y que les m andó fuese cada uno a su distrito y conquistase y gobernase la gente que hallase. Y no advierten a decir si el diluvio los había ahogado o si los indios habían resucitado para ser conquistados y doctrinados, y así es todo cuanto dicen de aquellos tiempos.

Dicen que deste repartimiento del mundo nació después el que hicieron los incas de su reino, llamado Tahuantisuyu (Garcilaso de la Vega, ed. 1959a, t. 1, lib. 1 cap XVIII:44).

Finalm ente reproduce Garcilaso de la Vega el m ito de los cuatro herm anos contado por Betanzos:

Dicen que al principio del mundo salieron por unas ventanas de unas peñas que están cerca de la ciudad, en un puesto que llaman Paucartampu, cuatro hombres y cuatro mujeres, todos hermanos, y que salieron por la ventana de en medio, que ellas son tres, la cual llamaron ventana real (Garcilaso de la Vega, ed. 1959a, lib. 1, cap. XVIIL44).

A semejança de las fabulas que hemos dicho de los Incas, inventan las demás naciones del Perú otra infinidad dellas, del origen y principio de sus primeros padres, diferenciándolos unos de otros, como las veremos en el discurso de la historia (Garcilaso de la Vega, ed. 1959, t. 1, lib. 1, cap. XVIIL45).

Cieza de León indicaba tam bién que cada linaje y no sólo los de los incas tenían sus pacarinas y sus mitos de aparición. A proposito de los guaneas de Jauja inform a que:

Estos Indios quentan vna cosa muy donosa: y es, que afirman que su origen y nasci-miento procede de cierto varón (de cuyo nombre no me recuerdo) y de vna muger que se llama Vrochombe, que salieron de una fuente a quien llaman Guaribilca. Los cuales se dieron tan buena maña a engendrar que los Guaneas proceden de ellos... (Cieza de León, ed. 1984, cap. LXXXIIL243)

2. R itos d e p erp etu a ció n del orden

2.1 E l culto a los antepasados

La transm ición de la fuerza vital, el camac (Taylor 1974-76), se lograba por m edio del culto a los ancestros míticos y los antepasados. Este culto com enzaba con la preservación de los cuerpos de los progenitores de linajes. Cieza

de León entiende que los cuerpos de los incas muertos eran venerados como santos:

> ...porque heran sacados los bultos de los Yngas, reyes suyos ya muertos, cada uno con su serviçio y aparato de oro y plata que tenía – digo los que aviendo sido en bida buenos y valerosos, piadosos con los yndios, generosos en les hazer merçedes, perdonadores de ynjurias: porque a estos tales canonizava su çeguedad por santos y onravan sus ueços sin entender que las ánimas ardían en los ynfiernos, y creyan que estavan en el çielo. Y lo mismo era de algunos otros horejones o de otra naçión por algunas causas que en su jentilidad hallavan, los llamavan tanbién santos. Y llaman ellos a esta manera de canonizar "ylla", que quiere dezir "cuerpo del que fue bueno en la vida" o en otro entendimiento "yllapa" sinifica trueno o relánpago: (Cieza de León, ed.1985, cap. XXX:92).

Guamán Poma de Ayala en su texto sobre los ritos celebrados en el momento de la muerte de un inca informa que el hijo del sol, al morir se transforma en *illapa*, trueno, luz de noche (ed. 1980:263). Los cuerpos, *illapas* o *malquis* conservaban bienes, tenían servidores y participaban en los ritos de las diferentes ceremonias, junto con las imágenes de los ancestros míticos.

En el incanato los ancestros míticos y antepasados se asociaban a todos los grandes rituales del calendario ceremonial, pero las fiesta solsticiales, Capac raimi e Inti raimi, eran especialmente dedicadas al festejo de los ancestros míticos y al recuerdo del origen por ser relacionadas con el principio y fin de los ritos de iniciación de los jóvenes.

Es importante notar que los ritos solsticiales, de junio y diciembre, son muy similares. En el Inti raimi los incas aparecían como orejones, como sus antepasados aparecieron en su *pacarina*, "al punto que el Sol, el primero día después de aver dividido la noche del día el Hacedor", es posible considerar que esta ceremonia como la actualización el mito de la aparición de antepasados. Los ritos de iniciación se celebraban durante el mes del solsticio de diciembre durante la fiesta del Capac raimi que se puede considerar como la actualización del mito de la concepción de los modelos de los antepasados, que tuvo lugar en la región del lago Titicaca y Tiahuanaco.

El ritual sosticial, que afirmaba la identidad inca y legitimaba el poder que ejercitaban en todo el incanato, tendía a propiciar la producción, a asegurar la reproducción de los hombres y sus instituciones, por lo tanto, a perpetuar el orden ancestral. Con este fin, tanto en el Inti raimi como en el Capac raimi, se celebraba el sacrificio de mayor importancia, la Capac hucha.

En el marco de este artículo nos limitaremos a considerar la fiesta del solsticio de junio, Inti raimi (Figura 1). Esta celebración calendárica se realizaba en el primer mes del ciclo anual, mes anunciado por la reaparición de las Pleyades o Cabrillas en mayo. Era el mes del renacimiento del sol, del comienzo de la estación seca.

Para la celebración del Inti raimi, que marcaba el fin de los ritos de iniciación de los jóvenes, la aparición de los orejones, los incas se reunían con las imágenes de sus ancestros míticos y con los cuerpos de sus antepasados pro-

de León endende que los cuerpos de los incas m uertos eran venerados como santos:

...porque heran sacados los bultos de los Yngas, reyes suyos ya muertos, cada uno con su serviçio y aparato de oro y plata que tenía - digo los que aviendo sido en bida buenos y valerosos, piadosos con los yndios, generosos en les hazer merçedes, perdona-dores de ynjurias: porque a estos tales canonizava su çeguedad por santos y onravan sus ueços sin entender que las ánimas ardían en los ynfiernos, y creyan que estavan en el çielo. Y lo mismo era de algunos otros horejones o de otra naçión por algunas causas que en su jentilidad hallavan, los llamavan tanbién santos. Y llaman ellos a esta manera de canonizar "ylla", que quiere dezir "cuerpo del que fue bueno en la vida" o en otro entendimiento "yllapa" sinifica trueno o relánpago: (Cieza de León, ed.1985, cap.

XXX:92).

G uam án Pom a de Ayala en su texto sobre los ritos celebrados en el m om ento de la m uerte de un inca informa que el hijo del sol, al m orir se transforma en illapa, trueno, luz de noche (ed. 1980:263). Los cuerpos, Mapas o malquis conservaban bienes, tenían servidores y participaban en los ritos de las diferentes ceremonias, junto con las imágenes de los ancestros míticos.

E n el incanato los ancestros míticos y antepasados se asociaban a todos los grandes rituales del calendario ceremonial, pero las fiesta solsticiales, Capac raimi e Inti raimi, eran especialmente dedicadas al festejo de los ancestros míticos y al recuerdo del origen por ser relacionadas con el principio y fin de los ritos de iniciación de los jóvenes.

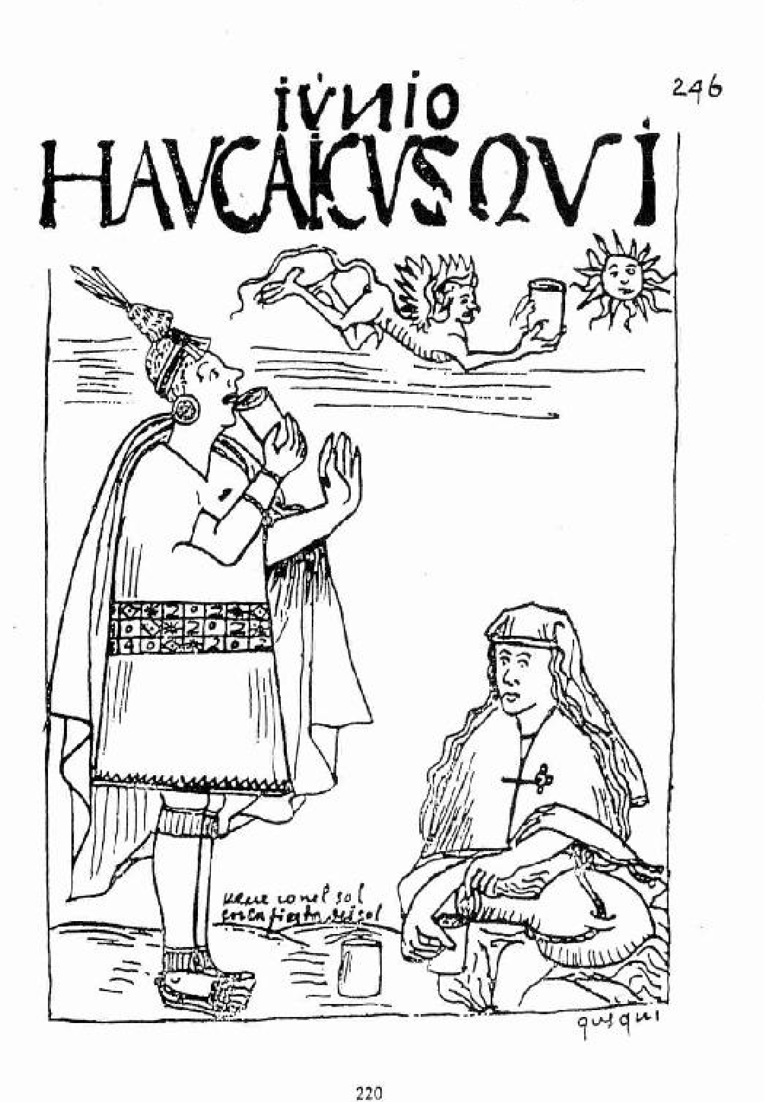
Es im portante notar que los ritos solsticiales, de junio y diciembre, son muy similares. En el Inti raimi los incas aparecían como orejones, como sus antepasados aparecieron en su pacanna, "al punto que el Sol, el prim ero día después de aver dividido la noche del día el H aced o r", es posible considerar que esta cerem onia como la actualización el mito de la aparición de antepasados. Los ritos de iniciación se celebraban durante el mes del solsticio

de d iciembre durante la fiesta del Capac raimi que se puede considerar como la actualización del m ito de la concepción de los modelos de los antepasados, que tuvo lugar en la región del lago Titicaca y Tiahuanaco.

El ritual sosticial, que afirmaba la identidad inca y legitimaba el p oder que ejercitaban en todo el incanato, tendía a propiciar la producción, a asegurar la reproducción de los hom bres y sus instituciones, por lo tanto, a perpetuar el orden ancestral. Con este fin, tanto en el Inti raimi como en el Capac raimi, se celebraba el sacrificio de mayor im portancia, la Capac hucha.

En el m arco de este artículo nos limitaremos a considerar la fiesta del solsticio de junio, Inti raimi (Figura 1). Esta celebración calendárica se realizaba en el prim er mes del ciclo anual, mes anunciado por la reaparición de las Pléyades o Cabrillas en mayo. Era el mes del renacim iento del sol, del comienzo de la estación seca.

Para la celebración del Inti raimi, que m arcaba el fin de los ritos de iniciación de los jóvenes, la aparición de los orejones, los incas se reunían con las imágenes de sus ancestros míticos y con los cuerpos de sus antepasados pro-



220

Fig. 1. Guaman Poma de Ayala

genitores de linajes cusqueños. Se vestían con sus trajes e insignia tradicionales, cantaban y bailaban recordando la aparición de sus antepasados con sus animales, sus plantas, sus vasijas de oro, prendían el fuego nuevo que tenía que durar durante el año venidero, y celebraban una Capac hucha.

El sentido de base de *hucha* es, deber, deuda, obligación, lo que debe ser realizado y, en el caso de no serlo, la falta, el no cumplir con la obligación, el

IVHÍO

HA\OÍO/$QVI

Fig. 1. Guarnan Poma de A y ala

genitores de linajes cusqueños. Se vestían con sus trajes e insignia trad icionales, cantaban y bailaban recordando la aparición de sus antepasados con sus animales, sus plantas, sus vasijas de oro, prendían el fuego nuevo que tenía que durar durante el año venidero, y celebraban una C apac hucha.

El sentido de base de hucha es, deber, deuda, obligación, lo que debe ser realizado y, en el caso de no serlo, la falta, el no cum plir con la obligación, el

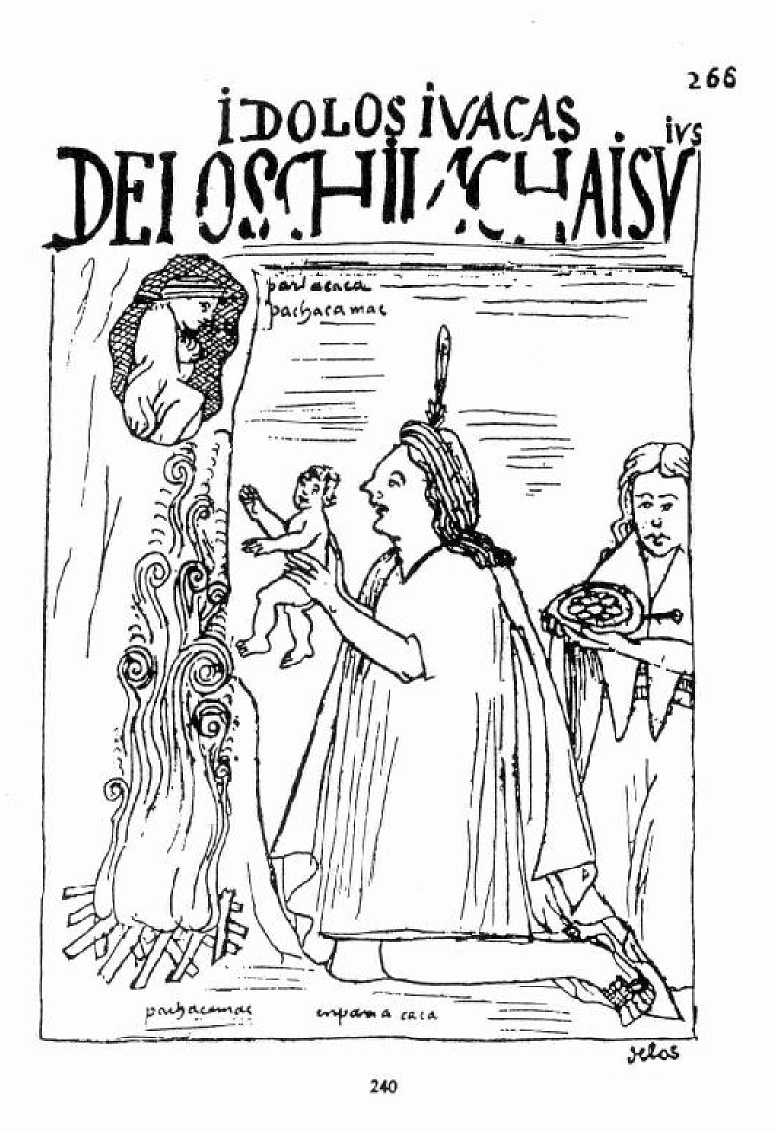


Fig. 2. Guaman Poma de Ayala

no pagar la deuda. De este último sentido proviene la acepción colonial de "pecado". La Capac hucha corresponde a la realización de una obligación ritual de mayor importancia y esplendor, *capac* (Gonçalez Holguín, ed. 1989; Taylor, ed. 1987a:331).

La Capac hucha era el sacrificio, la obligación más sagrada que tenían los incas. Hacían este sacrificio con el fin de recibir de los ancestros y antepasa-

1ID0L0S JVACAS .

J)£I Ö f f ik h E f

WioS

2 4 0

Fig. 2. Guarnan Poma de Ayala

no pagar la deuda. D e este últim o sentido proviene la acepción colonial de

“pecad o ”. La Capac hucha corresponde a la realización de una obligación ritual de mayor im portancia y esplendor, capac (Gonçalez H olguin, ed. 1989; Taylor, ed. 1987a:331).

La C apac hucha era el sacrificio, la obligación más sagrada que tenían los incas. H acían este sacrificio con el fin de recibir de los ancestros y antepasa-

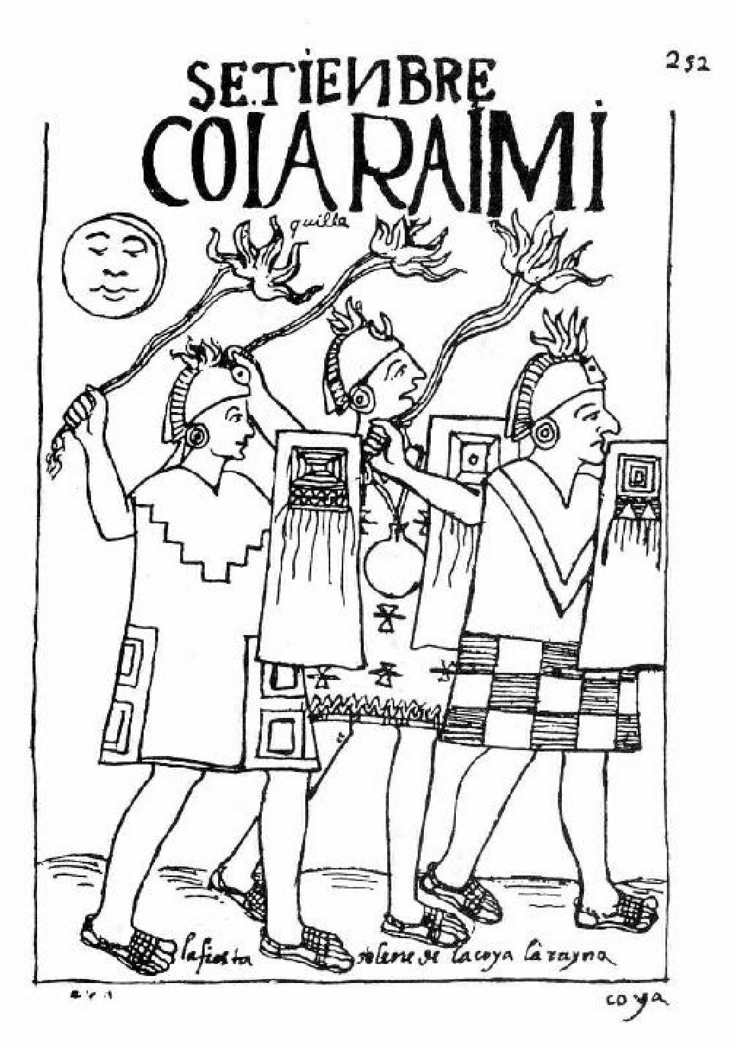


Fig. 3. Guaman Poma de Ayala

dos la fuerza vital. Se celebraba la Capac hucha dos veces al año, al iniciar las dos estaciones, seca y húmeda en los solsticios, pero también al inicio de un reino, de una guerra y en casos de extrema necesidad. Se ofrecía a los ancestros en todos los templos del incanato, coca, oro, plata y *mullu*, las preciadas conchas del mar caliente de la costa ecuatoriana, y niños de suma

SETÍEklBR

** y i*

CO

«é-

Ftg. 3. Guarnan Poma de Ayala

dos la fuerza vital. Se celebraba la Capac hucha dos veces al año, al iniciar las dos estaciones, seca y húm eda en los solsticios, pero tam bién al inicio de un reino, de una guerra y en casos de extrem a necesidad. Se ofrecía a los ancestros en todos los templos del incanato, coca, oro, plata y m ullu, las preciadas conchas del m ar caliente de la costa ecuatoriana, y niños de suma

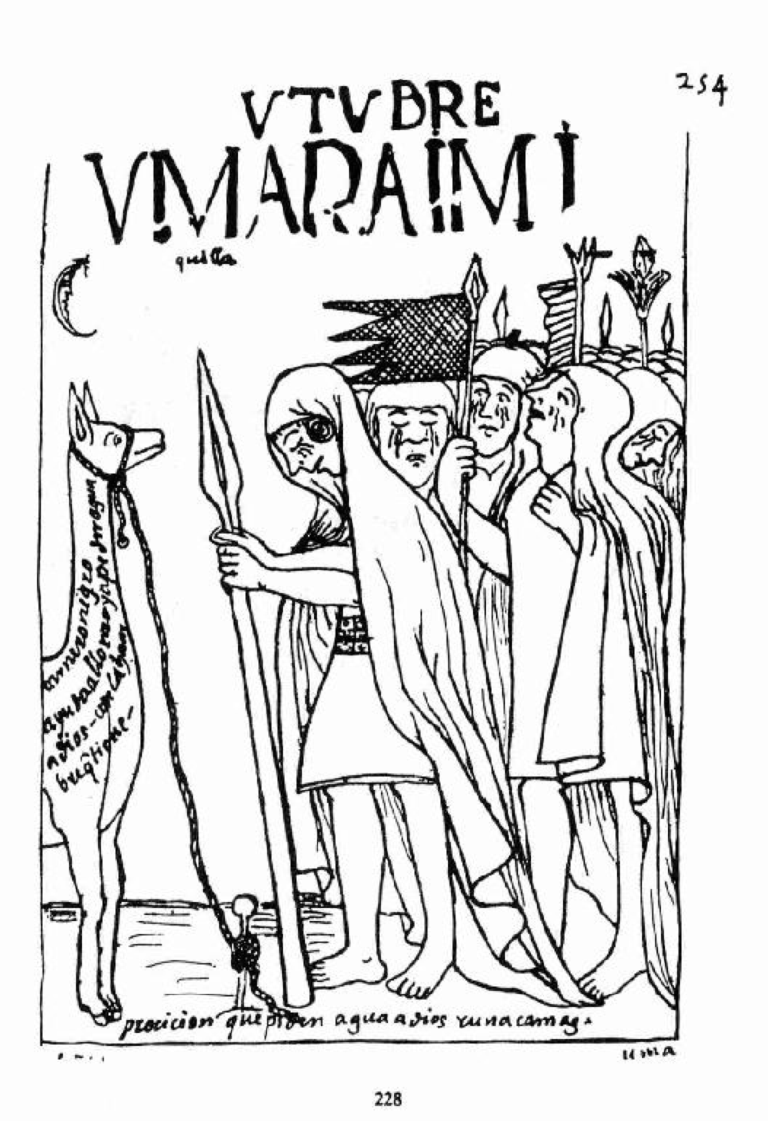


Fig. 4. Guaman Poma de Ayala

belleza. Cuando el orden ancestral estaba amenazado por una catástrofe, sea natural o sea social, una Capac hucha se celebraba en el marco de la ceremonia extraordinaria llamada Itu. La ceremonia del Itu tendía a purificar, expiar las culpas, y retornando ritualmente al origen de la fuerza vital, perpetuar el orden ancestral (Figura 2). En la ceremonia del Itu se celebraban ritos de purificación similares a los de las ceremonias calendáricas

VTVBRE .

“*

VMADAIMt

a

v u n A c a r r l A j

p u d UM 1*

u «««»

Fig. 4. Guarnan Foma de Ayala

belleza. C uando el orden ancestral estaba am enazado por una catástrofe, sea natural o sea social, una Capac hucha se celebraba en el marco de la cerem onia extraordinaria llamada Itu. La ceremonia del Itu tendía a purificar, expiar las culpas, y retornando ritualm ente al origen de la fuerza vital, perp etu ar el orden ancestral (Figura 2). En la cerem onia del Itu se celebraban ritos de purificación similares a los de las ceremonias calendáricas

del Coya raimi o Citua, que tendía a librar el incanato de todos los males (Figura 3), del Oma raimi que tendía a expiar las culpas (Figura 4) y de Inti raimi y del Capac raimi, que recordando los origenes, tendían a perpetuar el orden ancestral.

Veamos los textos más importantes que describen la ceremonia solsticial del mes de junio, Inti raimi, y la ceremonia extraordinaria, *itu*, que tendía a actualizar el mito de origen.

2.2 La actualización del mito de origen

Inti raimi

Betanzos escribe, antes de la reforma gregoriana del calendario, que entre lo que sería fines de mayo y fines de junio el Ynga Yupangue ordenó festejar al sol en agradecimiento por la cosecha cuando terminaban los ritos de iniciación de los jovenes:

> ...al mes de mayo llama Haucai quos quiquillaen este mes constituyó e mandó Ynga Yupangue que se hiciese otra fiesta al sol muy solemne en la cual se hiciesen grandes sacrificios a fin de que les había dado las tierras y el maiz que en ellas tenían y que desde entonces comenzasen a coger sus maices comenzase la fiesta y durase hasta en fin de junio que llamamos Hatun quosquiquilla que los que en el mes de diciembre pasado eran ordenados orejones en aquesta fiesta que constituyó en este mes de junio se vistiesen de camisetas tejidas de oro y plata y de plumas tornasoles y que ansi puestos de sus plumajes e patenas e brazaletes de oro saliesen a esta fiesta y que en esta fiesta diesen fin de sus ayunos y sacrificios que desde que eran ordenados orejones hasta allí habían hecho y que comenzasen desde allí a holgarse y celebrar la otra que ansi constituyó ya que había de hacer al sol por las sementeras a la cual fiesta que ansi comenzaba desde el mes de mayo hasta el fin de junio como ya habeis oído llamó e nombró Yaguayracha aymoray la cual fiesta mandó que se hiciese en la plaza do agora es el espital en la ciudad del Cuzco que es a la salida desta ciudad do llaman Rimacpampa a la cual fiesta habían de salir vestidos los señores de la ciudad de unas camisetas coloradas que les daban hasta los pies en la cual fiesta madó que se hiciesen grandes sacrificios a los ídolos do se les quemase a sacrificarse mucho ganado e comidas e ropas y en las tales guacas fuesen ofrecidas muchas joyas de oro y plata... (Betanzos, ed. 1987, cap. XV:71–2).

A propósito de los ritos del primer mes del año Molina indica:

> Y començaron a contar el año mediados de mayo, días más o menos, a primero día de la Luna, el quel mes del principio del año llamauan Hacicay Llusque, en el qual hacían las serimonias siguientes, llamadas intipraimi, que quiere decir fiestas del sol. Sacrificaban en este mes al sol gran cantidad de carneros... (Molina, ed. 1989:66–7).

Este cronista escribe también antes de que se haya hecho la corrección gregoriana al calendario, por lo tanto el primer mes del año debía comenzar por fines de mayo y terminar con el solsticio de junio. Los incas invocaban durante estos ritos del año nuevo a los ancestros míticos por orden de importancia, primero al "Hacedor", el Viracocha Pachacamac, luego al sol, y finalmente al trueno, pidiéndoles que sean siempre jóvenes, que conserven la fuerza vital:

del Coya raimi o Citua, que tendía a librar el incanato de todos los males (Figura 3), del Orna raimi que tendía a expiar las culpas (Figura 4) y de Inti raimi y del Capac raimi, que recordando los origenes, tendían a p erpetuar el orden ancestral.

Veamos los textos más im portantes que describen la cerem onia solsticial del mes de junio, Inti raimi, y la ceremonia extraordinaria, itu, que tendía a actualizar el m ito de origen.

2.2 La actualización del m ito de origen

Inti raimi

Betanzos escribe, antes de la reforma gregoriana del calendario, que entre lo que sería fines de mayo y fines de junio el Ynga Y upangue ordenó festejar al sol en agradecim iento por la cosecha cuando term inaban los ritos de iniciación de los jovenes:

...al mes de mayo llama Haucai quos quiquillaen este mes constituyó e m andó Ynga Yupangue que se hiciese otra fiesta al sol muy solemne en la cual se hiciesen grandes sacrificios a fin de que les había dado las tierras y el maiz que en ellas tenían y que desde entonces comenzasen a coger sus maíces comenzase la fiesta y durase hasta en fin de junio que llamamos H atun quosquiquilla que los que en el mes de diciembre pasado eran ordenados orejones en aquesta fiesta que constituyó en este mes de junio se vistiesen de camisetas tejidas de oro y plata y de plumas tornasoles y que ansi puestos de sus plumajes e patenas e brazaletes de oro saliesen a esta fiesta y que en esta fiesta diesen fin de sus ayunos y sacrificios que desde que eran ordenados orejones hasta allí habían hecho y que comenzasen desde allí a holgarse y celebrar la otra que ansi constituyó ya que había de hacer al sol por las sementeras a la cual fiesta que ansi comenzaba desde el mes de mayo hasta el fin de junio como ya habéis oído llamó e nombró Yaguayracha aymoray la cual fiesta mandó que se hiciese en la plaza do agora es el espi-tal en la ciudad del Cuzco que es a la salida desta ciudad do llaman Rimacpampa a la cual fiesta habían de salir vestidos los señores de la ciudad de unas camisetas

coloradas que les daban hasta los pies en la cual fiesta madó que se hiciesen grandes sacrificios a los ídolos do se les quemase a sacrificarse mucho ganado e comidas e ropas y en las tales guacas fuesen ofrecidas muchas joyas de oro y plata... (Betanzos, ed. 1987, cap.

XV:71-2).

A propósito de los ritos del prim er mes del año M olina indica:

Y començaron a contar el año mediados de mayo, días más o menos, a primero día de la Luna, el quel mes del principio del año llamauan Hacicay Llusque, en el qual hacían las serimonias siguientes, llamadas intipraimi, que quiere decir fiestas del sol. Sacrificaban en este mes al sol gran cantidad de carneros... (Molina, ed. 1989:66—7).

Este cronista escribe tam bién antes de que se haya hecho la corrección gregoriana al calendario, por lo tanto el prim er mes del año debía comenzar por fines de mayo y term inar con el solsticio de junio. Los incas invocaban d u ran te estos ritos del año nuevo a los ancestros míticos po r orden de im portancia, prim ero al "H a ced o r", el Viracocha Pachacamac, luego al sol, y finalmente al trueno, pidiéndoles que sean siempre jóvenes, que conserven la fuerza vital:

"O Hacedor y sol y trueno sed siempre moços, no enbejescaís; todas las cosas estén en paz, muntipliquen las jentes y aya comidas; y todas las demás cosas bayan siempre en aumento". Las quales raçones decían al Hacedor y al Sol le decían que él siempre fuese moço y que saliese alumbrando y resplandeciendo, no conociéndolo por Hacedor sino por hechura del Hacedor, y al Trueno y Relánpago, deciendo que lloviesen para que ubiese comidas; también conociendo que tronando y relampagueando llovía por mandado del Hacedor (Molina, ed. 1989:67).

A Guanacauri, *pacarina* local de los pueblos conquistados por los incas, de cuya fuerza vital se apropriaron, los orejones ofrecían sacrificios de camélidos:

Y luego por la mañana enbiaban un carnero a Guanacauri, que es la huaca principal que ellos tienen como en la historia de los Yncas está dicho en donde se le mataban y quemavan los tarpuntaes, que eran los que tenían cargo de dar de comer a las huacas... (Molina, ed. 1989:67–8).

Se sacrificaba en varios cerros durante un peregrinaje, que pasaba por los adoratorios dedicados al "hacedor" como Urcos y Cacha. El Inca se iba a Mantucalla y bebían en vasos de oro como los que habían traído sus antepasados del *tambo* en donde aparecieron:

...e yba el Ynca con todos los señores a Mantucalla, y allí estava beviendo y holgándose haciendo sus borracheras y taquis,... (Molina, ed. 1989:69).

Todos los vasos en que comían y vevían y cantarería en que se adereçava la comida, todo hera de oro (Molina, ed. 1989:69).

...y que en el Yntic rayme, que es en el mes de mayo, refería la manera que tenían de bever con el sol y las demás guacas, hechando la chicha en unas pilas... (Molina, ed. 1989:113, fig.1).

En Mantucalla los incas bailaban y cantaban el *taqui* llamado *huallina*:

...y este taqui llamavan huallina, el qual dicho bayle o canto hacían quatro vezes al día. Hacían esta fiesta los sólo los yncas y davan de beber a los que hacían las fiestas las mamaconas, mugeres del Sol, y no entravan sus mugeres propias a do éstos estaban, sino quedávanse fuera en un patio (Molina, ed. 1989:69–70).

El *taqui huallina* se hacía con dos figuras con ropas muy ricas, con el *suntur paucar* o insignia real y llamas que representaban a los que habían salido de la *pacarina* con los antepasados:

Sacavan a esta fiesta las dos figuras de muger llamadas palpasillo e ynca oillo con ropas muy ricas cuviertas con chapería de oro llamadas llancapata, colcapata, y paucaronco. Llevaban delante el suntur paucar y unas ovejas grandes del grandor de los carneros, dos de oro y dos de plata, puestas en los lomos unas camisetas coloradas a manera de gualdrapas. Llevanlos en unas andas, lo que hacían en memoria de los carneros que dicen salieron del tambo con ellos; los indios que los llevaban heran señores principales, yban con muy ricos bestidos. Llaman a estas ovejas de oro y plata corinapa, colquinapa. Estava el Ynca allí en Mantucalla hasta que se acababa el mes... (Molina, ed. 1989:69–71).

Finalmente, los incas volvían al Cuzco:

...y acavado el dicho tiempo, se venía el Ynca a la plaza que está delante de la yglesia del Cuzco llamada Aucaypata adonde el suelo por donde él avía de venir el Ynca estava

“O H acedor y sol y trueno sed siempre moços, no enbejescaís; todas las cosas estén en paz, muntipliquen las jentes y aya comidas; y todas las demás cosas bayan siempre en aum ento”. Las quales raçones decían al Hacedor y al Sol le decían que él siempre fuese moço y que saliese alumbrando y resplandeciendo, no conociéndolo por H acedor sino por hechura del Hacedor, y al Trueno y Relánpago, deciendo que lloviesen para que ubiese comidas; también conociendo que tronando y relampagueando llovía por mandado del H acedor (Molina, ed. 1989:67).

A G uanacauri, pacarina local de los pueblos conquistados por los incas, de cuya fuerza vital se apropriaron, los orejones ofrecían sacrificios de camélidos: Y luego por la mañana enbiaban un carnero a Guanacauri, que es la huaca principal que ellos tienen como en la historia de los Yncas está dicho en donde se le mataban y quemavan los tarpuntaes, que eran los que tenían cargo de dar de comer a las huacas...

(Molina, ed. 1989:67-8).

Se sacrificaba en varios cerros durante un peregrinaje, que pasaba po r los adoratorios dedicados al “h acedor” como Urcos y Cacha. El Inca se iba a M antucalla y bebían en vasos de oro como los que habían traído sus antepasados del tambo en donde aparecieron:

...e yba el Ynca con todos los señores a Mantucalla, y allí estava beviendo y holgándose haciendo sus borracheras y taquis,... (Molina, ed. 1989:69).

Todos los vasos en que comían y vevían y cantarería en que se adereçava la comida, to do hera de oro (Molina, ed. 1989:69).

...y que en el Yntic rayme, que es en el mes de mayo, refería la manera que tenían de bever con el sol y las demás guacas, hechando la chicha en unas pilas... (Molina, ed.

1989:113, fig.l).

En. M antucalla los incas bailaban y cantaban el toqui llamado huallina-,

...y este taqui llamavan huallina, el qual dicho bayle o canto hacían quatro vezes al día.

Hacían esta fiesta los sólo los yncas y davan de beber a los que hacían las fiestas las mamaconas, mugeres del Sol, y no entravan sus mugeres propias a do éstos estaban, sino quedávanse fuera en un patio (Molina, ed. 1989:69-70).

El taqui huallina se hacía con dos figuras con ropas muy ricas, con el suntur paucar o insignia real y llamas que representaban a los que habían salido de la pacarina con los antepasados: Sacavan a esta fiesta las dos figuras de muger llamadas palpasillo e ynca oillo con ropas muy ricas cuviertas con chapería de oro llamadas llancapata, colcapata, y paucaronco.

Llevaban delante el suntur paucar y unas ovejas grandes del grandor de los carneros, dos de oro y dos de plata, puestas en los lomos unas camisetas coloradas a manera de gualdrapas. Llevanlos en unas andas, lo que hacían en memoria de los carneros que dicen salieron del tambo con ellos; los indios que los llevaban heran señores principales, yban con muy ricos bestidos. Llaman a estas ovejas de oro y plata corinapa, colquinapa.

Estava el Ynca allí en Mantucalla hasta que se acababa el mes... (Molina, ed. 1989:69-71).

Finalm ente, los incas volvían al Cuzco:

...y acavado el dicho tiempo, se venía el Ynca a la plaza que está delante de la yglesia del Cuzco llamada Aucaypata adonde el suelo por donde él avía de venir el Ynca estava

sembrado de plumerías de todas colores de aves; y allí vevía lo que le restava del día y a la noche se yba a su casa y así se acauaua este mes (Molina, ed. 1989:71).

Cabello Valboa leyó la "Historia de los incas" de Molina, texto que hasta ahora se desconoce, y ofrece, en su "Miscelánea Antártica" que terminó de escribir en 1586, más detalles sobre la celebración del Inti raimi. Para este cronista las figuras son de hombres y mujeres:

Al Septimo mes (que es nuestro Junio) llamó Topa Ynga Aucay cuzqui, y en el se hacian las fiestas á el Sol a quien llamauan Inti raymi, y en su honor se sacrificaban cient Carneros, de los montesses y cerreros hacian en este mes gran suma de estatuas de madera, y aunque toscamente labradas, vestianlas muy galanas á su modo, ansi de abito de hombre como de muger, y en torno de ellas derramauan muchas flores, y venian los Principales, y Yndios muy compuestos, y baylauan con mucho concierto ciertos bayles a quien llamauan Cayo (Cabello Valboa, ed. 1951:351).

Acosta en su "Historia natural y moral de las Indias" a fines del siglo XVI, por los años 1590, al tratar "De algunas fiestas que usaron los del Cuzco", a próposito del mes de junio y la fiesta del Inti raimi, menciona las estatuas de madera:

El séptimo mes, que responde a junio, se llama Aucaycuzqui Intiraymi, y en él se hacía la fiesta llamada Intiraymi, en que se sacrificaban cien carneros guanacos, que decián que ésta era la fiesta del sol; en este mes se hacían gran suma de estatuas de leña labrada de quinua, todas vestidas de ropas ricas, y se hacía el baile, que llamaban Cayo, y en esta fiesta se derramaba muchas flores por el camino y venían los indios muy embijados y los señores con unas patenillas de oro puestas en las barbas, y cantando todos (Acosta, ed. 1954:175).

Garcilaso de la Vega trata ampliamente de la fiesta del sol que los incas celebraban en honor a sus antepasados progenitores de linajes, pero sólo trata de los ritos celebrados en la plaza de la ciudad. Si se compara esta descripción con la que hace de la celebración del Corpus Christi en Cuzco en 1555, se puede pensar que el cronista mezcla lo que le contaron sus familiares incas de la fiesta prehispánica y lo que recuerda de la fiesta colonial que observó. Son interesantes unos tres detalles que se pueden relacionar con informaciones más tardías, del siglo XVII, de los indios de Huarochirí (Taylor, ed. 1987a) y de los indios de Cajatambo (ed. Duviols 1986).

Al mencionar los trajes y insignias que se presentaban en la ceremonia cusqueña, Garcilaso de la Vega recuerda:

Otros traían máscaras hechas a posta, de las más abominables figuras que pueden hacer, y ésto son los yuncas. Entraban en la fiesta haciendo ademanes y visajes de locos, tontos y simples. Para lo cual traían en las manos instrumentos apropiados, como flautas, tamborinos mal concertados, pedazos de oellejos, con que ayudaban para hacer sus tonterías (Garcilaso de la Vega, ed. 1959a, t. I, lib. 6, cap. XX:331).

Como Molina, pero a su manera, indica Garcilaso que los incas no se mezclaban con otros linajes y menciona los vasos ceremoniales utilizados en el contexto del Inti raimi:

Los curacas, porque no eran de la sangre real, se ponían en otra plaza, pegada a la principal, que llaman Cussipata; hacían al Sol la misma adoración que los incas. Luego el Rey se ponía en pie, quedando los demás de cuclillas, y tomaba dos grandes vasos de

sembrado de plumerías de todas colores de aves; y allí vevía lo que le restava del día y a la noche se yba a su casa y así se acauaua este mes (Molina, ed. 1989:71).

Cabello Valboa leyó la "H istoria de los incas" de Molina, texto que hasta ahora se desconoce, y ofrece, en su "Miscelánea A ntártica" que term inó de escribir en 1586, más detalles sobre la celebración del Inti raimi. Para este cronista las figuras son de hom bres y mujeres:

Al Séptimo mes (que es nuestro Junio) llamó Topa Ynga Aucay cuzqui, y en el se hacian las fiestas á el Sol a quien llamauan Inti raymi, y en su honor se sacrificaban cient Carneros, de los montesses y cerreros hacian en este mes gran suma de estatuas de madera, y aunque toscamente labradas, vestíanlas muy galanas á su modo, ansi de abito de hom bre como de muger, y en torno de ellas derramauan muchas flores, y venian los Principales, y Yndios muy compuestos, y baylauan con mucho concierto ciertos bayles a quien llamauan Cayo (Cabello Valboa, ed. 1951:351).

Acosta en su "H istoria natural y m oral de las Indias" a fines del siglo XVI, p o r los años 1590, al tratar "De algunas fiestas que usaron los del C uzco", a proposito del mes de junio y la fiesta del Inti raimi, m enciona las estatuas de madera:

El séptimo mes, que responde a junio, se llama Aucaycuzqui Intiraymi, y en él se hacía la fiesta llamada Intiraymi, en que se sacrificaban cien carneros guanacos, que decián que ésta era la fiesta del sol; en este mes se hacían gran suma de estatuas de leña labrada de quinua, todas vestidas de ropas ricas, y se hacía el baile, que llamaban Cayo, y en esta fiesta se derramaba muchas flores por el camino y venían los indios muy embijados y los señores con unas patenillas de oro puestas en las barbas, y cantando todos (Acosta, ed. 1954:175).

Garcilaso de la Vega trata ampliamente de la fiesta del sol que los incas celebraban en honor a sus antepasados progenitores de linajes, pero sólo trata de los ritos celebrados en la plaza de la ciudad. Si se com para esta descripción

con la que hace de la celebración del C orpus Christi en Cuzco en 1555, se puede pensar que el cronista mezcla lo que le contaron sus familiares incas de la fiesta prehispánica y lo que recuerda de la fiesta colonial que observó.

Son interesantes unos tres detalles que se pueden relacionar con inform aciones más tardías, del siglo XVII, de los indios de H uarochirí (Taylor, ed.

1987a) y de los indios de Cajatambo (ed. Duviols 1986).

Al m encionar los trajes y insignias que se presentaban en la ceremonia cusqueña, Garcilaso de la Vega recuerda:

O tros traían máscaras hechas a posta, de las más abominables figuras que pueden hacer, y ésto son los yuncas. Entraban en la fiesta haciendo ademanes y visajes de locos, tontos y simples. Para lo cual traían en las manos instrumentos apropiados, como flautas, tamborinos mal concertados, pedazos de oellejos, con que ayudaban para hacer sus tonterías (Garcilaso de la Vega, ed. 1959a, 1.1, lib. 6, cap. XX:331).

Com o Molina, pero a su manera, indica Garcilaso que los incas no se m ezclaban con otros linajes y m enciona los vasos ceremoniales utilizados en el contexto del Inti raimi:

Los curacas, porque no eran de la sangre real, se ponían en otra plaza, pegada a la principal, que llaman Cussipata; hacían al Sol la misma adoración que los incas. Luego el Rey se ponía en píe, quedando los demás de cuclillas, y tomaba dos grandes vasos de

oro, que llaman aquilla, llenos del brebaje que ellos beben. Hacían esta ceremonia (como primogénito) en nombre de su padre, el Sol, y con el vaso de la mano derecha le convidaba a beber, que era lo que el Sol había de hacer, convidando el Inca a todos sus parientes, porque esto del darse a beber unos a otros era la mayor y más ordinaria demostración que ellos tenían del beneplácito del superior para con el inferior y de la amistad del un amigo con el otro.

Hecho el convite del beber, derramaba el vaso de la mano derecha, que era dedicado al Sol en un tinajón de oro, y del tinajón salía a un caño de muy hermosa cantería, que desde la plaza mayor iba hasta la casa del Sol, como que él se lo hubiese bebido. Y del vaso de la mano izquierda, tomaba el Inca un trago, que era su parte, y luego se repartía lo demás por los demás Incas... (Garcilaso de la Vega, ed. 1959a, t. I, lib. 6, cap. XXI:331).

Además Garcilaso de la Vega ofrece un dato muy interesante que no mencionaron los cronistas que hemos citados: parece que durante la fiesta del sol se prendía el fuego nuevo que debía durar todo el año:

El fuego para aquel sacrificio había de ser nuevo, dado de mano del Sol, como ellos decían. Para el cual tomaban un brazalete grande, que llaman chipana (a semejanza de otros que comúnmente traían los Incas en la muñeca izquierda), el cual tenía el sumo sacerdote; era grande más que los comunes; tenía por medalla un vaso cóncavo, como media naranja, muy bruñido; ponīalo contra el Sol, y a un cierto punto, donde los rayos que del vaso salían daban en junto, ponían un poco de algodón muy carmenado, que no supieron hacer yesca, el cual se encendía en breve espacio, porque es cosa natural. Con este fuego dado assí de mano del Sol, se quemava el sacrificio y se assava toda la carne de aquel día. Y del fuego llevavan al templo del Sol y a la casa de las vírgenes, donde lo conservaban todo el año y era de mal agüero apagárseles, como quiera que fuese (Garcilaso de la Vega, ed. 1959a, t. I, lib. 6, cap. XXII:336).

Guáman Poma de Ayala, en su "Coronica y buen gobierno", a comienzos del siglo XVII, por los años 1615, describe los ritos del mes de junio Haucai cusqui y representa el Inca bebiendo con el Sol indicando:

En este mes hazían la moderada fiesta del Ynti Raymi y se gastaba mucho en ello y sacrificaban al sol. Y enterraua al sacrificio llamado capac ocha que enterrauan a los niños ynosentes quinientos y mucho oro y plata y mullu... (Guamán Poma de Ayala, ed. 1980:220–1, Figura 1).

Itu

Acosta, a propósito de la fiesta extraordinaria del Itu, nota:

Fiestas extraordinarias, aunque había muchas, la más famosa era la que llamaban Itu. La fiesta del Itu no tenía tiempo señalado, más de que en tiempo de necesidad se hacía. Para ella ayunaba toda la gente dos días, en los cuales no llegaban a mujeres, ni comían cosa con sal, ni ají, ni bebían chicha, y todos se juntaban en una plaza donde no hubiese forastero ni animales, y para esta fiesta tenían ciertas mantas y vestidos y aderezos, que sólo servían para ella, y andaban en procesión cubiertas las cabezas con sus mantas, muy despacio, tocanddo sus atambores y sin hablar uno con otro. Duraba esto un día y una noche, y el día siguiente comían y bebían, y bailaban dos días con sus noches, diciendo que su oración habían sido aceptada; y aunque no se haga hoy día con toda aquella ceremonia, pero es muy general hacer otra fiesta muy semejante, que llaman Ayma, con vestiduras que tienen depositadas para ello,... (Acosta, ed.1954:176).

oro, que llaman aquilla, llenos del brebaje que ellos beben. Hacían esta ceremonia (como primogénito) en nombre de su padre, el Sol, y con el vaso de la mano derecha le convidaba a beber, que era lo que el Sol había de hacer, convidando el Inca a todos sus parientes, porque esto del darse a beber unos a otros era la mayor y más ordinaria demostración que ellos tenían del beneplácito del superior para con el inferior y de la amistad del un amigo con el otro.

H echo el convite del beber, derramaba el vaso de la mano derecha, que era dedicado al Sol en un tinajón de oro, y del tinajón salía a un caño de muy hermosa cantería, que desde la plaza mayor iba hasta la casa del Sol, como que él se lo hubiese bebido. Y del vaso de la mano izquierda, tomaba el Inca un trago, que era su parte, y luego se repartía lo demás por los demás Incas... (Garcilaso de la Vega, ed. 1959a, t. I, lib. 6, cap.

XXL331).

Además Garcilaso de la Vega ofrece un dato muy interesante que no m encionaron los cronistas que hemos citados: parece que durante la fiesta del sol se prendía el fuego nuevo que debía durar todo el año:

El fuego para aquel sacrificio había de ser nuevo, dado de mano del Sol, como ellos decían. Para el cual tomaban un brazalete grande, que llaman chipana (a semejanza de otros que comúnmente traían los Incas en la muñeca izquierda), el cual tenía el sumo sacerdote; era grande más que los comunes; tenía por medalla un vaso cóncavo, como media naranja, muy bruñido; poníalo contra el Sol, y a un cierto punto, donde los rayos que del vaso salían daban en junto, ponían un poco de algodón muy carmenado, que no supieron hacer yesca, el cual se encendía en breve espacio, porque es cosa natural.

Con este fuego dado assí de mano del Sol, se quemava el sacrificio y se assava toda la carne de aquel día. Y del fuego llevavan al templo del Sol y a la casa de las vírgenes, donde lo conservaban todo el año y era de mal agüero apagárseles, como quiera que fuese (Garcilaso de la Vega, ed. 1959a, 1.1, lib. 6, cap. XXIL336).

G uám an Pom a de Ayala, en su “Coronica y buen gobierno”, a comienzos del siglo XVII, por los años 1615, describe los ritos del mes de junio H aucai cusqui y representa el Inca bebiendo con el Sol indicando:

En este mes hazían la moderada fiesta del Ynti Raymi y se gastaba mucho en ello y sacrificaban al sol. Y enterraua al sacrificio llamado capac ocha que enterrauan a los niños ynosentes quinientos y mucho oro y plata y mullu... (Guamán Poma de Ayala, ed.

1980:220-1, Figura 1).

Itu

Acosta, a propósito de la fiesta extraordinaria del Itu, nota:

Fiestas extraordinarias, aunque había muchas, la más famosa era la que llamaban Itu.

La fiesta del Itu no tenía tiempo señalado, más de que en tiempo de necesidad se hacía.

Para ella ayunaba toda la gente dos días, en los cuales no llegaban a mujeres, ni comían cosa con sal, ni ají, ni bebían chicha, y todos se juntaban en una plaza donde no hubiese forastero ni animales, y para esta fiesta tenían ciertas mantas y vestidos y aderezos, que sólo servían para ella, y andaban en procesión cubiertas las cabezas con sus mantas, muy despacio, tocanddo sus atambores y sin hablar uno con otro. Duraba esto un día y una noche, y el día siguiente comían y bebían, y bailaban dos días con sus noches, diciendo que su oración habían sido aceptada; y aunque no se haga hoy día con toda aquella ceremonia, pero es muy general hacer otra fiesta muy semejante, que llaman Ayma, con vestiduras que tienen depositadas para ello,... (Acosta, ed .1954:176).

Cobo, en su "Historia del Nuevo Mundo" escrita entre 1613 y 1653, trata con muchos detalles la ceremonia Itu:

> Hacían esta fiesta así en la ciudad del Cuzco, como en las demás partes, por muy grandes necesidades, como cuando sobrevenía algún extraordinario temblor de tierra; en tiempo de gran pestilencia; cuando tardaban mucho las lluvias y era grande la necesidad déllas; y, sobre todo, cuando el Inca determinaba ir en persona a la guerra, porque entonces era general y se mandaba hacer a todos los que tenían facultad para ello; y en la corte se hacía con más aparato y solemnidad que para ninguna otra cosa, porque en esta ocasión no la hacían los mancebos que en las otras, sino los caballeros y nobles más principales del Cuzco; (Cobo, ed. 1956, t. II:220).

Se realizaban ritos de purificación ayunando, sin tener contactos sexuales y alejando los impuros que no pertenecían a los linajes incas así como a los animales:

> Ayunaban todos dos días antes, en los cuales se apartaban de sus mujeres, no comían cosa con sal ni ají ni bebían chicha, que era lo subtancial de su ayuno; luego se juntaba todo el pueblo con el Inca y las estatuas de sus dioses en la plaza mayor, y echaban fuera de la ciudad todas las mujeres que tenían perros y otros animales, y mandábanles que estuviesen con ellos muy apartadas de donde se hacía la fiesta. Buscaban si había algunos forasteros, y mandában también salir fuera, y ponían guardas en los caminos para que no entrase nadie en tanto que se hacía la dicha fiesta, y tenían orden y diligencia para que en este tiempo no entrase ningún animal al lugar donde ellos estában congregados; porque decían que era desacato que tratándose del sol y con el Viracocha de cosas tan importantes, se hiciese entre animales (Cobo, ed. 1956, t. II:220).

Luego se presentaban los sacrificios que en caso de necesidad podían ser de niños, por lo tanto Capac hucha:

> Hecha esta diligencia, sacrificaban con gran solemnidad y ceremonias dos carneros de cierto color conforme a lo que se pretendía alcanzar con la fiesta, y si la necesidad era grave, mataban algunos niños; mas esto era cuando el Inca ordenaba que la fiesta fuese general (Cobo, ed. 1956, t. II:220).

Se preparaban los incas a participar en una procesión, con atuendos y instrumentos musicales muy especiales:

> Después del sacrificio se vestían de los aderezos y ornamentos dedicados para esta solemnidad los que la habían de celebrar, que eran unas camisetas coloradas de cumbi con rapacejos largos del mismo color; ceñíanse debajo dellas unas criznejas largas que les colgaban hasta los pies; en las cabezas unas diademas grandes de pluma bien labradas, de diversos colores, y unos collares de conchas ensartadas al cuello; en las manos llevaban una bolsa pequeña, que llamaban sondorpauca, y algunos un pájaro verde seco con su pluma, y un atambor blanco pequeño muy bien hecho. Guardábanse estas vestiduras e instrumentos en una casa que el Inca tenía en el Cuzco diputada para sólo esto; y era grande la cantidad destas cosas que allí había en depósito. Los que se vestían el aderezo dicho, eran sólo los mancebos de hasta veinte años, y lo restante del pueblo tenía cubiertas las cabezas con las mantas o capas, y así los unos como los otros guardaban gran silencio; porque era obligación en tanto grado,que en todo aquel día no hablaban unos con otros (Cobo, ed. 1956, t. II:220–1).

La procesión misma era muy solemne, pausada y sobre hojas de coca:

> Empezaban los dichos mozos en procesión muy despacio a dar vuelta alrededor de la plaza, tocabdo todos a una sus atambores con ciertos visajes, y desta manera iban con

C obo, en su “H istoria del Nuevo M u n d o ” escrita entre 1613 y 1653, trata con m uchos detalles la ceremonia Itu:

Hacían esta fiesta así en la ciudad del Cuzco, como en las demás partes, por muy grandes necesidades, como cuando sobrevenía algún extraordinario tem blor de tierra; en tiempo de gran pestilencia; cuando tardaban mucho las lluvias y era grande la necesidad déllas; y, sobre todo, cuando el Inca determinaba ir en persona a la guerra, porque entonces era general y se mandaba hacer a todos los que tenían facultad para ello; y en la corte se hacía con más aparato y solemnidad que para ninguna otra cosa, porque en esta ocasión no la hacían los mancebos que en las otras, sino los caballeros y nobles más principales del Cuzco; (Cobo, ed. 1956, t. 11:220).

Se realizaban ritos de purificación ayunando, sin tener contactos sexuales y alejando los im puros que no pertenecían a los linajes incas así como a los animales:

Ayunaban todos dos días antes, en los cuales se apartaban de sus mujeres, no comían cosa con sal ni ají ni bebían chicha, que era lo subtancial de su ayuno; luego se juntaba todo el pueblo con el Inca y las estatuas de sus dioses en la plaza mayor, y echaban fuera de la ciudad todas las mujeres que tenían perros y otros animales, y mandábanles que estuviesen con ellos muy apartadas de donde se hacía la fiesta. Buscaban si había algunos forasteros, y mandában también salir fuera, y ponían guardas en los caminos para que no entrase nadie en tanto que se hacía la dicha fiesta, y tenían orden y diligencia para que en este tiempo no entrase ningún animal al lugar donde ellos estaban congregados; porque decían que era desacato que tratándose del sol y con el Viracocha de cosas tan importantes, se hiciese entre animales (Cobo, ed. 1956, t.

11:220).

Luego se presentaban los sacrificios que en caso de necesidad podían ser de niños, p o r lo tanto Capac hucha:

H echa esta diligencia, sacrificaban con gran solemnidad y ceremonias dos carneros de cierto color conforme a lo que se pretendía alcanzar con la fiesta, y si la necesidad era grave, mataban algunos niños; mas esto era cuando el Inca ordenaba que la fiesta fuese general (Cobo, ed. 1956,1.11:220).

Se preparaban los incas a participar en una procesión, con atuendos y instrum entos musicales muy especiales:

Después del sacrificio se vestían de los aderezos y ornamentos dedicados para esta solemnidad los que la habían de celebrar, que eran unas camisetas coloradas de cumbi con rapacejos largos del mismo color; ceñíanse debajo dellas unas criznejas largas que les colgaban hasta los pies; en las cabezas unas diademas grandes de pluma bien labradas, de diversos colores, y unos collares de conchas ensartadas al cuello; en las manos llevaban una bolsa pequeña, que llamaban sondorpauca, y algunos un pájaro verde seco con su pluma, y un atambor blanco pequeño muy bien hecho. Guardábanse estas vestiduras e instrumentos en una casa que el Inca tenía en el Cuzco diputada para sólo esto; y era grande la cantidad destas cosas que allí había en depósito. Los que se vestían el aderezo dicho, eran sólo los mancebos de hasta veinte años, y lo restante del pueblo tenía cubiertas las cabezas con las mantas o capas, y así los unos como los otros guardaban gran silencio; porque era obligación en tanto grado,que en todo aquel día no hablaban unos con otros (Cobo, ed. 1956, t. 11:220-1).

La procesión misma era muy solemne, pausada y sobre hojas de coca:

Empezaban los dichos mozos en procesión muy despacio a dar vuelta alrededor de la plaza, tocabdo todos a una sus atambores con ciertos visajes, y desta manera iban con

gran compás hasta que se concluía una vuelta. Acabada, se asentaban todos juntos callando, y levantábase un principal, que, dando vueltas por el mismo lugar que la procesión había pasado, sembraba el suelo de coca. Desde a poco de tiempo se tornaban a levantar los ministros y daban otra vuelta de la misma forma que la primera, y asentados, se derramaba otra tanta cantidad de coca como antes. Trazaban y disponían de suerte todo el día, que en él se diesen ocho vueltas a la plaza; en la cual estaban toda la noche siguiente rogando con gran atención al Viracocha y poniendo al sol por intercesor por la necesidad que tenían. Venida la mañana, se desnudaban aquellas vestiduras y guardábanlas como cosa sagrada en el lugar dicho; luego comenzaban a beber con gran regocijo cantando y bailando dos días con sus noches, en señal que su oración había sido aceptada (Cobo, ed. 1956, t. II:221).

3. Los cantos bailados del Inti raimi y del Itu

3.1 *Los* taqui

Gonçalez Holguín, en su "Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada Qquichua o del Inca" publicado en 1608 traduce:

taquini, o taquicuni. Cantar solo sin baylar o cantando baylar (Gonçalez Holguín, ed. 1989:338).

El *taqui* era por lo tanto un canto o un baile cantado. Las descripciones de los ritos incaicos evidencian la importancia del *taqui*. Se entiende que cumplían una función importante en la transmisión de las tradiciones. Cieza de León es uno de los primeros cronistas en señalar que:

...quentan los yndios que a mí me lo dixieron que oyeron a sus pasados, que ellos tanbién oyeron en los cantares que ellos de lo muy antiguo tenían... (Cieza de León, ed. 1985, cap. V:8).

Garcilaso de la Vega a su vez indica:

También componían en verso las hazanias de sus Reyes de otros famosos Incas y curacas principales, y los enseñaban a sus descendientes por tradición, para que se acordasen de los buenos hechos de sus pasados y los imitasen (Garcilaso de la Vega, ed. 1959a, L. 2, cap. XXVII:120).

Cobo considera como muchos españoles a los *taqui* como bailes y al tratar de los instrumentos y bailes, Cobo indica que los indios "Para todos estos bailes tenían cantares bien ordenados y a compás dellos". Precisa este jesuita que:

Casi no tenían baile que no lo hiciesen cantando, y así el nombre de taqui, que quiere decir baile, lo significa todo junto, baile y cantar; y cuantas eran las diferencias de cantares, tantas eran las de los bailes. Tenían los indios del Cuzco para todas sus obras y faneas sus cantares y bailes propios, y cada provincia de las de todo el imperio de los incas tenía su manera de bailar, los cuales bailes nunca trocaban... (Cobo, ed. 1956, t. II:270).

Reconoce Cobo que los indios eran "dados a sus taquis" y:

Tenía para ello muchos instrumentos músicos, los cuales nunca tocaban sino en los bailes y borracheras...El instrumento más general es el atambor, que ellos llaman huáncar:

gran compás hasta que se concluía una vuelta. Acabada, se asentaban todos juntos callando, y levantábase un principal, que, dando vueltas por el mismo lugar que la p ro cesión había pasado, sembraba el suelo de coca. Desde a poco de tiempo se tornaban a levantar los ministros y daban otra vuelta de la misma forma que la primera, y asentados, se derramaba otra tanta cantidad de coca como antes. Trazaban y disponían de suerte todo el día, que en él se diesen ocho vueltas a la plaza; en la cual estaban toda la noche siguiente rogando con gran atención al Viracocha y poniendo al sol por intercesor por la necesidad que tenían. Venida la mañana, se desnudaban aquellas vestiduras y guardábanlas como cosa sagrada en el lugar dicho; luego comenzaban a beber con gran regocijo cantando y bailando dos días con sus noches, en señal que su oración había sido aceptada (Cobo, ed. 1956, t. 11:221).

3. Los c a n to s bailados del Inti raimi y del Itu

3.1 Los taqui

G onçalez H olguin, en su “Vocabulario de la lengua general de todo el P erú llamada Q quichua o del Inca” publicado en 1608 traduce:

taquini, o taquicuni. Cantar solo sin. baylar o cantando baylar (Gonçalez Holguin, ed.

1989:338).

El taqui era po r lo tanto un canto o un baile cantado. Las descripciones de los ritos incaicos evidencian la im portancia del taqui. Se entiende que cum plían una función im portante en la transmisión de las tradiciones. Cieza de León es uno de los primeros cronistas en señalar que:

...quentan los yndios que a mí me lo dixieron que oyeron a sus pasados, que ellos tanbién oyeron en los cantares que ellos de lo muy antiguo tenían... (Cieza de León, ed.

1985, cap. V:8).

Garcilaso de la Vega a su vez indica:

También componían en verso las hazanias de sus Reyes de otros famosos Incas y curacas principales, y los enseñaban a sus descendientes por tradición, para que se acordasen de los buenos hechos de sus pasados y los imitasen (Garcilaso de la Vega, ed.

1959a, L. 2, cap. XXVII: 120).

C obo considera como m uchos españoles a los taqui como bailes y al tratar de los instrum entos y bailes, Cobo indica que los indios "Para todos estos bailes tenían cantares bien ordenados y a compás dellos". Precisa este jesuita que:

Casi no tenían baile que no lo hiciesen cantando, y así el nombre de taqui, que quiere decir baile, lo significa todo junto, baile y cantar; y cuantas eran las diferencias de cantares, tantas eran las de los bailes. Tenían los indios del Cuzco para todas sus obras y faneas sus cantares y bailes propios, y cada provincia de las de todo el imperio de los incas tenía su manera de bailar, los cuales bailes nunca trocaban... (Cobo, ed. 1956, t.

11:270).

Reconoce Cobo que los indios eran "dados a sus taquis" y:

Tenía para ello muchos instrumentos músicos, los cuales nunca tocaban sino en los bailes y borracheras...El instrumento más general es el atambor, que ellos llaman huáncar:

hacíanlos, grandes y pequeños, de un palo hueco tapado por ambos cabos con cuero de llama, como pergamino delgado y seco. Los mayores son como nuestras cajas de guerra, pero más largos y no tan bien hechos; los menores como una cajeta pequeña de conserva, y los medianos como nuestros tamborinos.

Tócanlo con un solo palo, el cual a veces por gala está cubierto de hilo de lana de diferentes colores; y también suelen pintar y engalanar los atambores. Tócanlo así hombres como mujeres; y hay bailes al son de uno solo y otros en que cada uno lleva su atambor pequeño, bailando y tocando juntamente. También usan cierta suerte de adufes, nombrados huancartinya, pífano llamado pincollo. Antara es otro género de flauta corta y ancha. Quenaquena es una caña sola como flauta, para cantar endechas. Quepa es una suerte de trompetilla que hacen de un calabazo largo. Usan también en sus bailes tocar un instrumento compuesto de siete flautillas, poco más o menos, puestas como cañones de organos, juntas y desiguales, que la mayor será larga un palmo y las demás van descreciendo por su orden: llaman a este instrumento ayaríchic, y tócanlo puesto sobre el labio bajo y soplando en las dichas flautillas, con que hacen un sordo y poco dulce sonido. Tocan asimismo caracoles y otros instrumentos de menos cuenta.

Fuera de las galas y arreos que sacan en sus bailes, se ponen en la garganta del pie sartas de sus cascabeles, que son de dos o tres maneras. Los incas los usaban antiguamente de ciertas cáscaras de frísoles grandes y de colores que hay en las provincias de los Andes, y llamábanse estos cascabeles zacapa. Chanrara son otros que hacían de cobre y plata como campanillas. Los más comunes eran los que se llaman churu, los cuales eran de caracoles de mar larguillos y de varios colores (Cobo, ed. 1956, t. II:270).

Cada *taqui*, que formaba parte de una o varias ceremonias, tenía su significación particular. Resulta algo difícil identificar los diferentes *taqui* que podrían haber sido bailados y cantados en la ceremonia del Inti raimi y la Capac hucha, antes de la conquista española. Los cronistas ofrecen diferentes nombres para un mismo *taqui*, sea porque no entendieron bien el nombre quechua, sea porque el nombre del *taqui* podía variar según las regiones. Además no hay que olvidar que las descripciones son coloniales, los cronistas tienden a mezclan las tradiciones que recojen con las observaciones que pudieron hacer. Finalmente, todas las descripciones de *taqui* son incompletas y resulta por lo tanto difícil compararlas.

Conscientes de estas limitaciones veamos los *taqui* propios de los incas que se bailaban y cantaban en la ceremonia del Inti raimi y de la Capac hucha, y tratemos de identificar sus significados particulares que parecen ser una forma de recordar las hazañas de los ancestros y antepasados, la historia autóctona, para retornar al origen de la fuerza vital necesaria para asegurar la producción y reproducción de los incas y sus instituciones y perpetuar el orden ancestral.

3.2 Los taqui *del Inti raimi y del Itu*

Huayllina o *haylliy*: canto bailado del poder productivo

Según Molina los incas cantaban y bailaban en los ritos del Inti raimi el *taqui huallina* en Mantucalla y "Sacavan a esta fiesta las dos figuras de muger llamadas palpasillo e ynca oillo con ropas muy ricas cuviertas con chapería de

hacíanlos, grandes y pequeños, de un palo hueco tapado por ambos cabos con cuero de llama, como pergamino delgado y seco. Los mayores son como nuestras cajas de guerra, pero más largos y no tan bien hechos; los menores como una cajeta pequeña de conserva, y los medianos como nuestros tamborinos.

Tócanlo con un solo palo, el cual a veces por gala está cubierto de hilo de lana de diferentes colores; y también suelen pintar y engalanar los atambores. Tócanlo así hombres como mujeres; y hay bailes al son de uno solo y otros en que cada uno lleva su atam bor pequeño, bailando y tocando juntamente. También usan cierta suerte de adufes, nom brados huancartinya, pífano llamado pincollo. Antara es otro género de flauta corta y ancha. Quenaquena es una caña sola como flauta, para cantar endechas. Q uepa es una suerte de trompetilla que hacen de un calabazo largo. Usan también en sus bailes tocar un instrumento compuesto de siete flautillas, poco más o menos, puestas como cañones de órganos, juntas y desiguales, que la mayor será larga un palmo y las demás van descreciendo por su orden: llaman a este instrumento ayaríchic, y tócanlo puesto sobre el labio bajo y soplando en las dichas flautillas, con que hacen un sordo y poco dulce sonido. Tocan asimismo caracoles y otros instrumentos de menos cuenta.

Fuera de las galas y arreos que sacan en sus bailes, se ponen en la garganta del pie sartas de sus cascabeles, que son de dos o tres maneras. Los incas los usaban antiguamente de ciertas cáscaras de frísoles grandes y de colores que hay en las provincias de los Andes, y llamábanse estos cascabeles zacapa. Chanrara son otros que hacían de cobre y plata como campanillas. Los más comunes eran los que se llaman churu, los cuales eran de caracoles de mar larguillos y de varios colores (Cobo, ed. 1956,1. 11:270).

Cada taqui, que form aba parte de una o varias ceremonias, tenía su significación particular. Resulta algo difícil identificar los diferentes taqui que p o drían haber sido bailados y cantados en la ceremonia del Inti raimi y la Capac hucha, antes de la conquista española. Los cronistas ofrecen diferentes no m bres para un mismo taqui, sea porque no entendieron bien el nom bre q

uechua, sea porque el nom bre del taqui podía variar según las regiones. Además no hay que olvidar que las descripciones son coloniales, los cronistas tienden a mezclan las tradiciones que recojen con las observaciones que pudieron h a cer. Finalm ente, todas las descripciones de taqui son incompletas y resulta por lo tanto difícil compararlas.

Conscientes de estas limitaciones veamos los taqui propios de los incas que se bailaban y cantaban en la ceremonia del Inti raimi y de la Capac hucha, y tratem os de identificar sus significados particulares que parecen ser una forma de recordar las hazañas de los ancestros y antepasados, la historia autóctona, para retornar al origen de la fuerza vital necesaria para asegurar la producción y reproducción de los incas y sus instituciones y p erpetuar el orden ancestral.

3.2 Los taqui del In ti raimi y del Itu

Huayllina o haylliy. canto bailado del poder productivo

Según M olina los incas cantaban y bailaban en los ritos del Inti raimi el taqui huallina en M antucalla y "Sacavan a esta fiesta las dos figuras de m uger llamadas palpasillo e ynca oillo con ropas muy ricas cuviertas con chapería de

oro...". Hemos visto que tanto Cabello Valboa como Acosta mencionaron las "estatuas de madera...vestianlas muy galanas... ansi de abito de hombre como de muger" en torno de las cuales los incas "derramauan muchas flores" con el nombre de *taqui cayo* que se cantaba y bailaba en el Inti raimi. El *taqui cayo* entorno a las estuas de madera corresponde al *taqui huayllina* de Molina.

Cobo confirma como era Mantucalla, donde se realizaban ritos entorno a figuras de madera:

> ...un cerro de gran veneración, en el cual, al tiempo de desgranar el maíz, hacían ciertos sacrificios, y para ellos ponían en el dicho cerro muchas haces de leña labrada vestidos como hombres y mujeres y gran cantidad de mazorcas de maíz hechas de palo; (Cobo, ed. 1956, t. II:176).

Luego se celebraba una Capac hucha:

> y después de grandes borracheras, quemaban muchos carneros con la leña dicha y mataban algunos niños (Cobo, ed. 1956, t. II:176).

Las "dos figuras" que salían con el *suntur paucar* y las ovejas grandes de oro y plata, recuerdan la salida de los antepasados del *tambo pacarina*. El *taqui huayllina* reactualiza entonces, como lo reconoce Molina, la salida de la *pacarina*, el origen de los antepasados incas.

Las figuras mencionadas por los cronistas que tratan los ritos cuzqueños a fines del siglo XVII recuerdan las estatuas que armaban los indios de Huarochirí, a comienzos del siglo XVII, en el baile *macuayunca* o *macua*. Las figuras eran de paja, *ichu*, atada a palos y se les añadía otra paja de raíz muy roja, *casira*, para representar su ornamento de cabeza:

> Trenzaban una variedad de ichu llamada chupa, y luego ataban una gran cantidad de palos y allí... dos.
>
> Estos tenían siete brazos y medio de alto y fácilmente, dos de ancho
>
> Ponían paja de una variedad llamada casira –ésta tiene una raíz de un rojo muy vivo– sobre su cabeza para representar la cabellera (Taylor, ed. 1987a, cap. 24:381).

Estas estatuas, *chutas*, eran de hombre *yomca* y de mujeres, *huasca*:

> Cuando terminaban de preparar las dos estatuas (?), a una le colocaban la señal del varón que llaman yomca.
>
> A la otra, colocaban la señal de la mujer llamada huasca (Taylor, ed. 1987a, cap. 24:381).

Los indios se vestían especialmente para este canto bailado y llevaban *tamtas*. Arriaga habla de "unos alzacuellos de plumas que llaman huacras, y en otras partes tamta" (Taylor, ed. 1987a, cap. 24:381).

> Sabemos que enseguida todos se vestían con ropa fina y lo que llaman tamtas y empezaban a competir arrojando un objeto llamado huichco (Taylor, ed. 1987a, cap. 24:381–n83).
>
> Entonces, se dice que enderezaban a las dos estatuas que llamamos chutas y empezaban a arrojar el huichco.

oro...”. H em os visto que tanto Cabello Valboa como Acosta m encionaron las

“estatuas de madera...vestíanlas muy galanas... ansi de abito de hom bre como de m uger” en torno de las cuales los incas “derram auan m uchas flores” con el nom bre de taqui cayo que se cantaba y bailaba en el Inti raimi. El taqui cayo entorno a las estuas de m adera corresponde al taqui huayllina de Molina.

C obo confirm a como era Mantucalla, donde se realizaban ritos entorno a figuras de madera:

...un cerro de gran veneración, en el cual, al tiempo de desgranar el maíz, hacían ciertos sacrificios, y para ellos ponían en el dicho cerro muchas haces de leña labrada vestidos como hombres y mujeres y gran cantidad de mazorcas de maíz hechas de palo; (Cobo, ed. 1956,1.11:176).

Luego se celebraba una Capac hucha:

y después de grandes borracheras, quemaban muchos carneros con la leña dicha y mataban algunos niños (Cobo, ed. 1956, t. 11:176).

Las “dos figuras” que salían con el suntur paucar y las ovejas grandes de oro y plata, recuerdan la salida de los antepasados del tambo pacarina. El taqui huayllina reactualiza entonces, como lo reconoce Molina, la salida de la pacarina, el origen de los antepasados incas.

Las figuras m encionadas po r los cronistas que tratan los ritos cuzqueños a fines del siglo X VII recuerdan las estatuas que arm aban los indios de H uarochirí, a comienzos del siglo XVII, en el baile macuayunca o macua. Las figuras eran de paja, ichu, atada a palos y se les añadía otra paja de raíz muy roja, casira, para representar su ornam ento de cabeza:

Trenzaban una variedad de ichu llamada chupa, y luego ataban una gran cantidad de palos y allí... dos.

Estos tenían siete brazos y medio de alto y fácilmente, dos de ancho

Ponían paja de una variedad llamada casira -ésta tiene una raíz de un rojo muy vivo-sobre su cabeza para representar la cabellera (Taylor, ed. 1987a, cap. 24:381).

Estas estatuas, chutas, eran de hom bre yomca y de mujeres, huasca-.

Cuando terminaban de preparar las dos estatuas (?), a una le colocaban la señal del varón que llaman yomca.

A la otra, colocaban la señal de la mujer llamada huasca (Taylor, ed. 1987a, cap.

24:381).

Los indios se vestían especialmente para este canto bailado y llevaban tamtas. Arriaga habla de "unos alzacuellos de plumas que llaman huacras, y en otras partes tam ta" (Taylor, ed. 1987a, cap. 24:381).

Sabemos que enseguida todos se vestían con ropa fina y lo que llaman tamtas y empezaban a competir arrojando un objeto llamado huichco (Taylor, ed. 1987a, cap. 24:381-n83).

Entonces, se dice que enderezaban a las dos estatuas que llamamos chutas y empezaban a arrojar el huichco.

Mientras arrojaban el huichco –cada ayllu lo hacía por turno– las mujeres, sin tambores, bailaban para ellos y recitaban el rezo siguiente a la intención del yomca: "!Recibe esto de parte de tus pobres hijos!"; después, repetían las mismas palabras al huasca: "!Recibe esto de parte de tus pobres hijos!" (Taylor, ed. 1987a, cap. 24:383–5).

Entonces, arrojaban el huichco contra el huasca a fin de obtener hijas y toda clase de comida; enseguida, lo arrojaban contra el yomca para obtener hijos, chahuar y todo lo necesario para su subsistencia (Taylor, ed. 1987a, cap. 24:387).

Competían arrojando el huichco para obtener llamas, llamas machos y hembras.

Las estatuas contra las cuales se arrojaba el *huichco* parecen entidades relacionadas con la autoctonía y la fertilidad o poder reproductivo.

El *macuayunca* o *macua* sería el baile ritual que permitía a los checas, invasores de las tierras de los yuncas, obtener de antepasados de los autoctonos la reproducción de los hombres, de las plantas y de los animales domésticos. Podemos suponer que el *taqui hayllina* de Molina, o el *taqui cayo* de Cabello Valboa y Acosta, similar al *macuayunca* o *macua* era el canto bailado que permítía asegurar la producción en el incanato.

El *taqui huayllina* bailado y cantado en el Inti raimi y en el Capac raimi podría ser un *haylliy*, un canto de victoria, Gonçalez Holguín traduce:

Cantar o canto de los que vencen o triunphan. Haylli haylli victoria victoria.

Cantar de triunpho. Haylliy, y quando acaban la chacra que la vencen.

Cantan. Halliy haylliy, victoria, victoria.

Cantar victoria al tiempo de vencer o al acabar la chacara, Hayllini hayllicuni (Gonçalez Holguín, ed. 1989:445–6).

El *taqui huayllina*, si el nombre que le da Molina lo relaciona de hecho con un *Haylliy*, sería el canto bailado de todas las victorias que permiten aseguran la producción.

Coyo o *aucayo*: canto bailado del poder bélico

Molina indica que junto con el *taqui huayllina* se cantaba y bailaba el *taqui coyo* con máscaras de "leones", pumas, en el Capac raimi:

...se asentavan todos por sus parcialidades, los de Anan Cuzco y Hurin Cuszco tenían ya aparejados unos leones desollados, y las caveças vacías teníanlas puestas, en las orejas unas orejeras de oro, y en las caveças unas ppatenas de oro, y en lugar de los dientes, que los avían sacado, les ponían dientes de oro, y en las manos unas ajorcas de oro que llaman chipana.LLamavan estos leones hillacunya chuquicunya; poníanselos en las caceças de suerte que todo el pescueso y cavesa sobre pujava sobre el que se vestía, y el cuerpo del león le quedava en las espaldas; y vestíanse los que avían de entrar al taqui unas camisetas coloradas hasta en pies, con unos rapacejos blancos y colorados. Llamavan estas camisetas puca caycho anco; llamavan a este taqui coyo, inventólo Pachacuti Ynca Yupanqui, y hacíase con tambores, dos de Anan Cuzco y dos de Hurin Cuzco. hacían este taqui dos veces al día y en acavado de hacello, hacían el taqui guallina (Molina, ed. 1989:108).

Mientras arrojaban el huichco -cada ayllu lo hacía por tu rn o - las mujeres, sin tam bores, bailaban para ellos y recitaban el rezo siguiente a la intención del yomca:

“ !Recibe esto de parte de tus pobres hijos!”; después, repetían las mismas palabras al huasca: “ ¡Recibe esto de parte de tus pobres hijos!” (Taylor, ed. 1987a, cap. 24:383-5).

Entonces, arrojaban el huichco contra el huasca a fin de obtener hijas y toda clase de comida; enseguida, lo arrojaban contra el yomca para obtener hijos, chahuar y todo lo necesario para su subsistencia (Taylor, ed. 1987a, cap. 24:387).

Competían arrojando el huichco para obtener llamas, llamas machos y hembras.

Las estatuas contra las cuales se arrojaba el huichco parecen entidades relacionadas con la autoctonía y la fertilidad o poder reproductivo.

El macuayunca o macua sería el baile ritual que perm itía a los checas, invasores de las tierras de los yuncas, obtener de antepasados de los autóctonos la reproducción de los hom bres, de las plantas y de los animales domésticos.

Podem os suponer que el taqui hayllina de Molina, o el taqui cayo de Cabello Valboa y Acosta, similar al macuayunca o macua era el canto bailado que p e rmitía asegurar la producción en el incanato.

El taqui huayllina bailado y cantado en el Inti raimi y en el Capac raimi p o dría ser un haylliy, un canto de victoria, Gonçalez H olguin traduce: Cantar o canto de los que vencen o triunphan. Haylli haylli victoria victoria.

Cantar de triunpho. Haylliy, y quando acaban la chacra que la vencen.

Cantan. Halliy haylliy, victoria, victoria.

Cantar victoria al tiempo de vencer o al acabar la chacara, Hayllini hayllicuni (Gonçalez Holguin, ed. 1989:445-6).

El taqui huayllina, si el nom bre que le da Molina lo relaciona de hecho con un Haylliy, sería el canto bailado de todas las victorias que perm iten aseguran la producción.

Coyo o aucayo\ canto bailado del poder bélico

Molina indica que junto con el taqui huayllina se cantaba y bailaba el taqui coyo con máscaras de "leones", pumas, en el Capac raimi:

...se asentavan todos por sus parcialidades, los de Anan Cuzco y H urin Cuszco tenían ya aparejados unos leones desollados, y las caveças vacías teníanlas puestas, en las orejas unas orejeras de oro, y en las caveças unas ppatenas de oro, y en lugar de los dientes, que los avían sacado, les poníanan dientes de oro, y en las manos unas ajorcas de oro que llaman chipana.LLamavan estos leones hillacunya chuquicunya; poníanselos en las caceças de suerte que todo el pescueso y cavesa sobre pujava sobre el que se vestía, y el cuerpo del león le quedava en las espaldas; y vestíanse los que avían de entrar al taqui unas camisetas coloradas hasta en pies, con unos rapacejos blancos y colorados. Llamavan estas camisetas puca caycho anco; llamavan a este taqui coyo, inventólo Pachacuti Ynca Yupanqui, y hacíase con tambores, dos de Anan Cuzco y dos de H urin Cuzco, hacían este taqui dos veces al día y en acavado de hacello, hacían el taqui guallina (Molina, ed. 1989:108).

Cobo, al describir la fiesta del Capac raimi, nota que:

...por fin y remate deste mes y fiesta, se juntaba todo el pueblo en la plaza a un regocijo y baile que llamaban Aucayo (Cobo, ed. 1956, t. II:211).

Hacían el son con cuatro atambores grandes del sol, y cada atambor tocaban cuatro indios principales vestidos de muy particular librea, con camisetas coloradas hasta los pies con rapacejos blancos y colorados; encima se ponían unas pieles de leones desollados enteros y las cabezas vacías, en las cuales les tenían puestas unas patenas, zarcillos en las orejas, y en lugar de sus dientes naturales, otros del mismo tamaño y forma, con aljorcas en las manos, lo cual todo era de oro. Poníanselas de manera que la cabeza y cuello del león les sobrepujaban sobre sus cabezas, y el cuerpo les caía en las espaldas; (Cobo, ed. 1956, t. II:212).

Sabemos que los invasores de los yuncas de la región de Huarochirí celebraban durante dos años a los antepasados autoctónos cantando y bailando el *Macuayunca* o *macua*, similar al *taqui hayllina* de los incas, y los dos años siguientes celebraban a sus propios antepasados cantando y bailando el *Masoma*.

A propósito de *Ñamsapa*, antepasado de los checas, y de *Chutacara*, antepasado de los allaucas, se recuerda que llegaron con *huanapaya*, caracoles del mar caliente, que servían como trompetas para llamar a las llamas. Estos caracoles son las insignias que permitían identificar los pastores dueños de rebaños:

Cuando Chutacara sopló el huanapaya, los huacas locales repartieron a las llamas.

Así fue su origen.

A causa del origen de estas llamas, la gente guardaba los demás huanapayas (Taylor, ed. 1987a, cap. 24:377).

En cuanto a *Ñamsapa*, los indios de Huarochirí informaban que también llegó con un caracol como dueño de llamas, y que se conservaba la piel de su cara, hecha máscara, con la cual bailaban para apropriarse de su valentía. También bailaban con la máscara de la piel de valientes enemigos con el mismo fin, es decir apropriarse del poder bélico.

Y el caracol llamado coricaquia llegó con el.

De el, decían: "Es él nuestro origen, fué él quien primero vino a estas tierras y se apropió de ellas". Por eso le recortaron el rostro y, transformándolo en máscara, se lo colocaron encima de los suyos y bailaron disfrazados así.

Después, cuando capturaban a alguien en la guerra, le recortaban el rostro y, transformándolo en máscara, bailaban llevándolo. Decían que de esto derivaba su valentía.

Y los hombres mismo que habían sido capturados en la guerra, solían decir: "Hermano, ahora me matarás. Yo he sido un hombre animado con grandes poderes. Harás de mí un huayo y cuando esté por salir a la pampa me ofrendarás buenas cantidades de comida y bebida".

Respetando estas palabras, la gente ofrendaba comida y bebida a los demás huayos diciéndoles: "Hoy día bailarás commigo en la pampa".

Sabemos que transportaban a estos huayos en literas durante dos días (Taylor, ed. 1987a, cap. 24:367–75).

Cobo, al describir la fiesta del Capac raimi, nota que:

...por fin y remate deste mes y fiesta, se juntaba todo el pueblo en la plaza a un regocijo y baile que llamaban Aucayo (Cobo, ed. 1956,1.11:211).

Hacían el son con cuatro atambores grandes del sol, y cada atam bor tocaban cuatro indios principales vestidos de muy particular librea, con camisetas coloradas hasta los pies con rapacejos blancos y colorados; encima se ponían unas pieles de leones desollados enteros y las cabezas vacías, en las cuales les tenían puestas unas patenas, zarcillos en las orejas, y en lugar de sus dientes naturales, otros del mismo tamaño y forma, con aljorcas en las manos, lo cual todo era de oro. Poníanselas de manera que la cabeza y cuello del león les sobrepujaban sobre sus cabezas, y el cuerpo les caía en las espaldas; (Cobo, ed. 1956, t. 11:212).

Sabemos que los invasores de los yuncas de la región de H uarochirí celebraban durante dos años a los antepasados autóctonos cantando y bailando el Macuayunca o macua, similar al toqui hayllina de los incas, y los dos años siguientes celebraban a sus propios antepasados cantando y bailando el Masoma.

A propósito de Ñamsapa, antepasado de los checas, y de Chutacara, an tepasado de los allaucas, se recuerda que llegaron con huanapaya, caracoles del m ar caliente, que servían como trom petas para llamar a las llamas. Estos caracoles son las insignias que perm itían identificar los pastores dueños de rebaños: Cuando Chutacara sopló el huanapaya, los huacas locales repartieron a las llamas.

Así fue su origen.

A causa del origen de estas llamas, la gente guardaba los demás huanapayas (Taylor, ed.

1987a, cap. 24:377).

En cuanto a Ñamsapa, los indios de H uarochirí inform aban que tam bién llegó con un caracol como dueño de llamas, y que se conservaba la piel de su cara, hecha máscara, con la cual bailaban para apropriarse de su valentía.

Tam bién bailaban con la máscara de la piel de valientes enemigos con el mismo fin, es decir apropriarse del poder bélico.

Y el caracol llamado coricaquia llegó con el.

De el, decían: "Es él nuestro origen, fué él quien primero vino a estas tierras y se apropió de ellas". P or eso le recortaron el rostro y, transformándolo en máscara, se lo colocaron encima de los suyos y bailaron disfrazados así.

Después, cuando capturaban a alguien en la guerra, le recortaban el rostro y, transformándolo en máscara, bailaban llevándolo. Decían que de esto derivaba su valentía.

Y los hombres mismo que habían sido capturados en la guerra, solían decir: "H erm ano, ahora me matarás. Yo he sido un hombre animado con grandes poderes. Harás de mí un huayo y cuando esté por salir a la pampa me ofrendarás buenas cantidades de comida y bebida".

Respetando estas palabras, la gente ofrendaba comida y bebida a los demás huayos diciéndoles: "Hoy día bailarás commigo en la pam pa".

Sabemos que transportaban a estos huayos en literas durante dos días (Taylor, ed.

1987a, cap. 24:367-75).

En la "Carta Annua" de los Jesuitas de 1609, del fondo Gesuitico N°1488, 11, 9 de los Archivos de los Jesuitas de Roma (Taylor 1987b), se menciona un baile con las máscaras de los hombres valientes que era muy parecido al *masoma*:

Tienen vnas mascaras, o caratulillas cortadas rostro de vn hombre con el mismo huesso y piel, como estaua antes, para la qual deuen tener algun modo de sierra o instrum(en)to muy agudo. Esta mascara su(e)le ser de algun Indio muy noble. o valiente. o pers(on)a señalada, a esta hacen fiesta q(uan)do el mays esta de saçon. y preparando dos dias la chicha y lo demas necess(ari)o El tercero. y quarto se traen en unas como andas vnos hechos colgando mays al cuello. y ponese vno la mascara y trenle en andas. y el sacrificio q(ue) le ofrecen es echar las indias en el suelo vnos pedacitos de Sebo de llama. esta fiesta dura dies dias (Taylor 1987b:94).

El *masoma*, que recordaba el origen de los antepasados checas y se bailaba con las máscaras de pieles de los antepasados o enemigos, que tenían en común la valentía, era muy similar al *taqui coyo* o *aucayo* cantado y bailado por los incas con máscaras del más valiente de los animales, el "león" o puma.

Ponerse las máscaras de piel de valientes antepasados o valientes enemigos vencidos permitía a los checas apropiarse de la valentía que habían tenido (Bellier & Hocquenghem 1991). Bailar con las máscaras de "leones" permitía a los incas apropriarse de la valentía de los felinos (Hocquenghem & Sandor 1981; Hocquenghem 1983). En este caso el *taqui coyo* o *aucayo* sería el canto baile ritual que permite revitalizar el poder bélico, la valentía de los guerreros. Gonçalez Holguín traduce:

Guerrero famoso matador. Auccay chapcha (Gonçalez Holguín, ed. 1989:536).

Auca, o hayu. Enemigo aduersario.

Aucca. Enemigo traydor contrario.

Auccak. El soldado.

Auccay chapcha. Destroçador de enemigo guerrero diestro.

El vocabulario de la lengua del inca indica que había instrumentos para la música guerrera y cantos de victoria en las batallas:

Aucay pincollo. Pifano.

Aucay huancar. Atambor de guerra.

Aucay Haychay. Alaridos al tiempo de la victoria.

Aucay haylli. canto triumplal, y fiesta de victoria.

Aucaman haychapucuni. Tocar a victoria, y lebantar alaridos, victoria victoria haycha haycha.

Cuando Garcilaso de la Vega describe en el contexto de la fiesta del sol las "máscaras hechas a posta, de las más abominables figuras que pueden hacer", es bien posible que se trate del *taqui coyo* o *taqui guacon*.

Se entiende ahora porque confudieron Cabello Valboa y Acosta dos cantos bailados de victoria, el *taqui cayo* el *taqui huayllina*, uno de victoria del poder reproductivo y otro de victoria del poder bélico.

En la "Carta A nnua" de los Jesuitas de 1609, del fondo G esuitico N°1488, 11, 9 de los Archivos de los Jesuitas de Roma (Taylor 1987b), se m enciona un baile con las máscaras de los hom bres valientes que era muy parecido al masoma-.

Tienen vnas mascaras, o caratulillas cortadas rostro de vn hombre con el mismo huesso y piel, como estaua antes, para la qual deuen tener algún modo de sierra o instrum(en)to muy agudo. Esta mascara su(e)le ser de algún Indio muy noble, o valiente, o pers(on)a señalada, a esta hacen fiesta q(uan)do el mays esta de saçon. y preparando dos dias la chicha y lo demas necess(ari)o El tercero, y quarto se traen en unas como andas vnos hechos colgando mays al cuello, y ponese vno la mascara y trenle en andas, y el sacrificio q(ue) le ofrecen es echar las indias en el suelo vnos pedacitos de Sebo de llama, esta fiesta dura dies dias (Taylor 1987b:94).

El masoma, que recordaba el origen de los antepasados checas y se bailaba con las máscaras de pieles de los antepasados o enemigos, que tenían en com ún la valentía, era muy similar al taqui coyo o aucayo cantado y bailado po r los incas con máscaras del más valiente de los animales, el "leó n " o puma.

Ponerse las máscaras de piel de valientes antepasados o valientes enemigos vencidos perm itía a los checas apropiarse de la valentía que habían tenido (Bellier & H ocquenghem 1991). Bailar con las máscaras de "leones" perm itía a los incas apropriarse de la valentía de los felinos (H ocquenghem & Sandor 1981; H ocquenghem 1983). E n este caso el taqui coyo o aucayo sería el canto baile ritual que perm ite revitalizar el p oder bélico, la valentía de los guerreros. G onçalez H olguin traduce: G uerrero famoso matador. Auccay chapcha (Gonçalez Holguin, ed. 1989:536).

Auca, o hayu. Enemigo aduersario.

Aucca. Enemigo traydor contrario.

Auccak. El soldado.

Auccay chapcha. Destroçador de enemigo guerrero diestro.

El vocabulario de la lengua del inca indica que había instrum entos para la música guerrera y cantos de victoria en las batallas:

Aucay pincollo. Pífano.

Aucay huancar. Atambor de guerra.

Aucay Haychay. Alaridos al tiempo de la victoria.

Aucay haylli. canto triumplal, y fiesta de victoria.

Aucaman haychapucuni. Tocar a victoria, y lebantar alaridos, victoria victoria haycha haycha.

C uando Garcilaso de la Vega describe en el contexto de la fiesta del sol las

"máscaras hechas a posta, de las más abominables figuras que pueden hacer", es bien posible que se trate del taqui coyo o taqui guacon.

Se entiende ahora porque confudieron Cabello Valboa y Acosta dos cantos bailados de victoria, el taqui cayo el taqui huayllina, uno de victoria del poder reproductivo y otro de victoria del poder bélico.

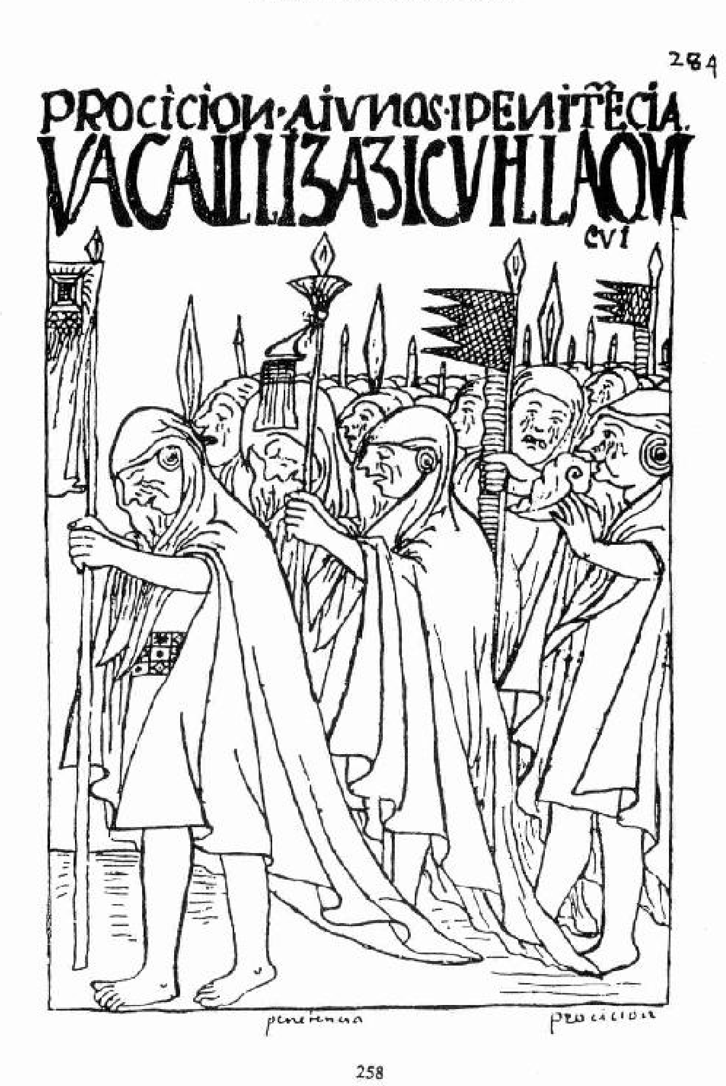


Fig. 5. Guaman Poma de Ayala

Taqui guacon

Guacon parece ser el nombre más general que se dio, a finales del siglo XVI, a los cantos bailados con máscaras. Acosta al tratar de las fiestas de los indios informa:

> Otras danzas había de enmascarados, que llaman guacones, y las máscaras y sus gestos eran del puro demonio (Acosta, ed. 1954:207).

* « 4

Pi&cidoMvuvm iPEMiflm

ÄWICM1M

258

Fig. 5. Guarnan Poma de Ayala

Ta q u iguacon

Guacon parece ser el nom bre más general que se dio, a finales del siglo XVI, a los cantos bailados con máscaras. Acosta al tratar de las fiestas de los indios informa:

Otras danzas habla de enmascarados, que llaman guacones, y las máscaras y sus gestos eran del puro demonio (Acosta, ed. 1954:207).





Fig. 6. Guaman Poma de Ayala

Cobo describe el baile *guacon*, que no era propio de los incas sino general:

> De los bailes más generales y usados que hacían, es uno el que llaman de guacones: es danza de solo hombres enmascarados dando saltos, y traen en la mano alguna piel de fiera o algún animalejo silvestre muerto y seco(Cobo, ed. 1956, t. II:271).

Gonçalez Holguín indica que el nombre de este *taqui* significa baile de enmascarados:

FLESTA.1D.EL0S c o k d e s v io s

am

301

Fig. 6. Guarnan Poma de A y ala

Cobo describe el baile guacon, que no era propio de los incas sino general: De los bailes más generales y usados que hacían, es uno el que llaman de guacones: es danza de solo hombres enmascarados dando saltos, y traen en la mano alguna piel de fiera o algún animalejo silvestre muerto y seco(Cobo, ed. 1956,1.11:271).

G onçalez H olguin indica que el nom bre de este taqui significa baile de enmascarados:

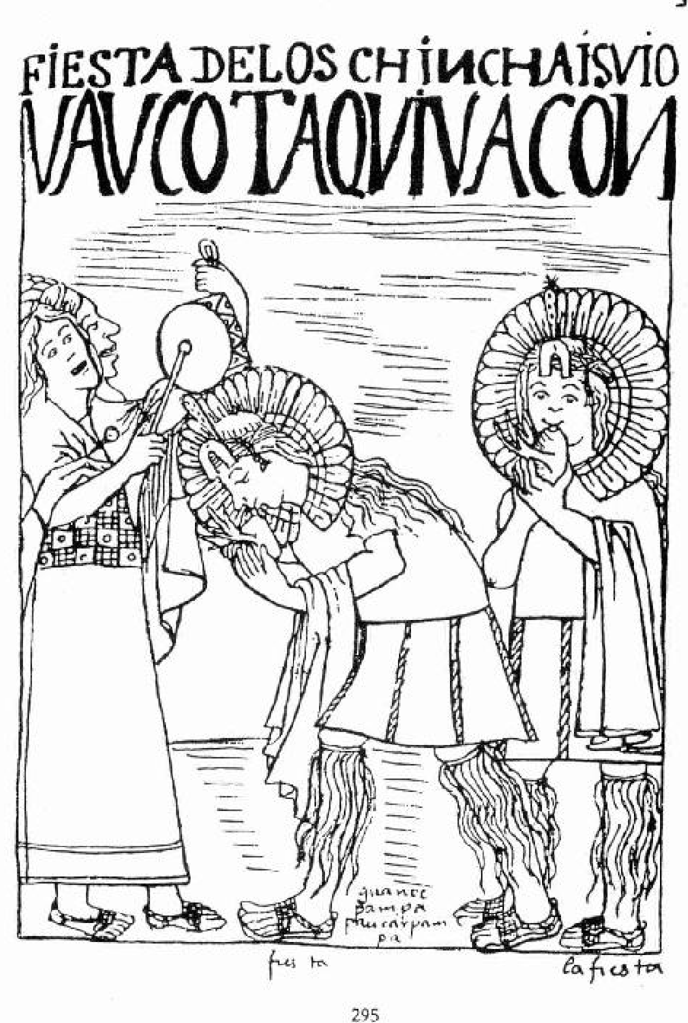


Fig. 7. Guaman Poma de Ayala

Mascara çaynata. Enmascarados, çaynatacuna, o huaccon (Gonçalez Holguín, ed. 1989:583).

Para Guaman Poma de Ayala, el *taqui* con máscaras, *zainata*, sería específico de los *Conde suios* (ed. 1980:300–1, Figura 6) y el *taqui Uauco*, *taqui uacon*, sería el baile de los *Cinchai suio* (ed. 1980:294–5, Figura 7). Este cro-

f ÍESTA DELOS CH ÍMCHAÍSVTO

w c o m w a c o m

fix f \ ÍÒ +**

295

Fig. 7. Guarnan Foma de Ayala

Mascara çaynata. Enmascarados, çaynatacuna, o huaccon (Gonçalez Holguin, ed.

1989:583).

Para G uarnan Pom a de Ayala, el taqui con máscaras, zainata, sería específico de los Conde suios (ed. 1980:300-1, Figura 6) y el taqui Uauco, taqui uacon, sería el baile de los Cinchai suio (ed. 1980:294-5, Figura 7). Este ero-

nista no presenta los *taqui* como cantos y bailes rituales, por lo tanto no los asocia con ceremonias particulares ni indica sus significados propios:

> Los quales danzas y arauis no tiene cosa de hechisería ni ydúlatrias ni encantamiento, cino todo huelgo y fiesta, rregocixo. Ci no ubiese borrachera, sería cosa linda (Guamán Poma de Ayala, ed. 1980:288).

Yaraui: canto bailado del poder creativo

Veamos ahora cual puede haber sido el *taqui* celebrado en la ceremonia del Itu cuando los incas se vestían con:

> camisetas coloradas de cumbi con rapacejos largos del mismo color; ceñíanse debajo dellas unas criznejas largas que les colgaban hasta los pies; en las cabezas unas diademas grandes de pluma bien labradas, de diversos colores,... (Cobo, ed. 1956, t. II:220–1).

Esta manera de vestir recuerda la descripción de Molina del *alauiçitua taqui* que se celebraba, frente a los cuerpos de los antepasados de los linajes incas y las figuras de sus ancestros míticos (Molina, ed. 1989:73–96). Se cantaba y bailaba para librar cada año al incanato de los males que amenazaban a los incas y sus instituciones, al celebrar los ritos de reinstauración del orden ancestral en el mes del equinoccio de la estación seca (Hocquenghem 1979a, 1987:47–78, figs. 1–28).

Los incas, recordando las hazañas de los antepasados, las experiencias acumuladas, la historia autóctona, se relacionaban con el origen de la fuente de la fuerza vital e imploranban al que "animaba" el mundo, para conservar el poder creativo y perpetuar el orden ancestral.

Cuando el orden ancestral estaba amenazado se debía cantar y bailar para conservar el poder creativo necesario para mantenerlo, o reinstaurarlo, y los orejones para el *alauiçitua taqui* se vestían como para la procesión del Itu, con:

> ...unas camisitas coloradas hasta los pies y una diademas en las caveças llamadas pilco casa... (Molina, ed. 1989:78).

El *alauiçitua taqui* se acompañaba con:

> ...unos canutos de caña, chicos y grandes, haciendo con ellos una música llamada tica-tica. Davan en aquel día gracias al Hacedor por los aver dejado llegar a aquella fiesta y que los llegase a otro año sin enfermedades y lo mesmo al Sol y Trueno (Molina, ed. 1989:78–9).

Gonçalez Holguín traduce:

Antara. Flautillas juntas como órgano (Gonçalez Holguín, ed. 1989:28).

Ttica. la flor que es plumaje.

Tticallini tticallicuni. ponerse flor o plumaje en la cabeza.

Tticallicupayani. Ser demasiado amigo de plumajes.

Tticachantasca. ramillete compuesto.

Tticallicuy camayoc. El que usa mucho de plumaje. (Gonçalez Holguín, ed. 1989:340).

nista no presenta los taqui como cantos y bailes rituales, p o r lo tanto no los asocia con ceremonias particulares ni indica sus significados propios:

Los quales danzas y arauis no tiene cosa de hechisería ni ydúlatrias ni encantamiento, ciño todo huelgo y fiesta, rregocixo. Ci no ubiese borrachera, sería cosa linda (Guarnan Poma de Ayala, ed. 1980:288).

Yaraui\ canto bailado del poder creativo

Veamos ahora cual puede haber sido el taqui celebrado en la cerem onia del Itu cuando los incas se vestían con:

camisetas coloradas de cumbi con rapacejos largos del mismo color; ceñíanse debajo dellas unas criznejas largas que les colgaban hasta los pies; en las cabezas unas diademas grandes de pluma bien labradas, de diversos colores,... (Cobo, ed. 1956, t.

11:220-1).

Esta m anera de vestir recuerda la descripción de M olina del alauiçitua taqui que se celebraba, frente a los cuerpos de los antepasados de los linajes incas y las figuras de sus ancestros míticos (Molina, ed. 1989:73-96). Se cantaba y bailaba para librar cada año al incanato de los males que amenazaban a los incas y sus instituciones, al celebrar los ritos de reinstauración del orden ancestral en el mes del equinoccio de la estación seca (H ocquenghem 1979a, 1987:47-78, figs. 1-28).

Los incas, recordando las hazañas de los antepasados, las experiencias acum uladas, la historia autóctona, se relacionaban con el origen de la fuente de la fuerza vital e im ploranban al que “anim aba” el m undo, para conservar el p oder creativo y perpetuar el orden ancestral.

C uando el orden ancestral estaba am enazado se debía cantar y bailar para conservar el poder creativo necesario para m antenerlo, o reinstaurarlo, y los orejones para el alauiçitua taqui se vestían como para la procesión del Itu,

con:

...unas camisitas coloradas hasta los pies y una diademas en las caveças llamadas pilco casa... (Molina, ed. 1989:78).

El alauiçitua taqui se acom pañaba con:

...unos canutos de caña, chicos y grandes, haciendo con ellos una música llamada tica-tica. Davan en aquel día gracias al Hacedor por los aver dejado llegar a aquella fiesta y que los llegase a otro año sin enfermedades y lo mesmo al Sol y Trueno (Molina, ed.

1989:78-9).

G onçalez H olguin traduce:

Antara. Flautillas juntas como órgano (Gonçalez Holguin, ed. 1989:28).

Ttica. la flor que es plumaje.

Tticallini tticallicuni. ponerse flor o plumaje en la cabeza.

Tticallicupayani. Ser demasiado amigo de plumajes.

Tticachantasca. ramillete compuesto.

Tticallicuy camayoc. El que usa mucho de plumaje. (Gonçalez Holguin, ed. 1989:340).

Guaman Poma de Ayala describe y representa de manera similar dos procesiones de imploración al ancestro "criador de los hombres", el que "anima el mundo", (Figuras 4 y 5). Estas procesiones parecen ilustrar la descripción de Cobo a propósito de la ceremonia del Itu:

> ...y lo restante del pueblo tenía cubiertas las cabezas con las mantas o capas,... (Cobo, ed. 1956, t. II:220–1).

La primera ceremonia ilustrada por Guaman Poma de Ayala era calendárica y se realizaba para tener lluvia, agua, como parte de los ritos del Uma raimi que se celebraba durante el mes que seguía el de la Citua, en octubre:

> Y ací hazía grandes llantos, ací hombres como mugeres y de su parte los dichos niños y por su parte los enfermos, coxos y ciegos, y de su parte los viejos y viejas. Y cada uno destos los que tenían perros los lleuauan y uan haziendo gritar, pidiendo agua del cielo a dios Runa Camac... (Guaman Poma de Ayala, ed. 1980:228–9, Figura 4).

La segunda era una procesión extraordinaria de "aiunos i penitencia" (Figura 5), que debe corresponder a la ceremonia del Itu. El texto especifica que los incas, implorando a Pacha Kamaq el que "anima el mundo":

> Hacían esta dicha penitencia, huntados las caras con negro, ynbijados todos los hombres y mugeres con nununya y quichimcha sobre ello. Todos llorando... (Guamán Poma de Ayala, ed. 1980:258–9, Figura 5).

Los rostros huntados, embijados en la procesión de penitencia recuerdan el baile más general que Cobo llama *guayayturilla.*

> Otro baile se dice guayayturilla; báilando hombres y mujeres embijados los rostros y atravesados con una cinta de oro o plata de oreja a oreja por encima de la nariz; el son hacen con una cabeza de venado seca, con sus cuernos, que les sirve de flauta, y comienza el baile uno y síguenle los otros con gran compás (Cobo, ed. 1956:271).

El *taqui guayayturilla* podría ser el canto bailado más general que corresponde al *alauiçitua taqui* de los incas.

Gonçalez Holguín indica el sentido de *haraui*:

> Haraui o yuyaycucuna o huaynaricuna ttaqui. Cantares de hechos de otros o memoria de los amados ausentes y de amor y afición... (Gonçalez Holguín, ed. 1989:152).

Guaman Poma de Ayala considera al *aravi* acompañado por flautas como una canción de amor (Figura 8).

Cobo señala:

> Los que eran de regocijo y alegría se decían arabis; en ellos referían sus hazañas y cosas pasadas, y decían loores al inca; entonaba uno solo y respondían los otros (Cobo, ed. 1956, t. II:271).

El *haraui*, canto y baile de la historia de los linajes incas, de la acumulación de las experiencias, del saber y poder creativo, debía permitirles librar el incanato de los males, cada año y en casos de extrema necesidad, al formar parte de la ceremonia del Itu para asegurar la perpetuación del orden ancestral.

G uarnan Pom a de Ayala describe y representa de m anera similar dos p ro cesiones de im ploración al ancestro “criador de los hom bres”, el que “anima el m u n d o ”, (Figuras 4 y 5). Estas procesiones parecen ilustrar la descripción de C obo a propósito de la ceremonia del Itu:

...y lo restante del pueblo tenía cubiertas las cabezas con las mantas o capas,... (Cobo, ed. 1956,1.11:220-1).

La prim era cerem onia ilustrada p o r G uarnan Pom a de Ayala era calendári-ca y se realizaba para tener lluvia, agua, como parte de los ritos del Urna raimi que se celebraba durante el mes que seguía el de la Citua, en octubre: Y ací hazía grandes llantos, ací hombres como mugeres y de su parte los dichos niños y por su parte los enfermos, coxos y ciegos, y de su parte los viejos y viejas. Y cada uno destos los que tenían perros los lleuauan y uan haziendo gritar, pidiendo agua del cielo a dios Runa Camac... (Guarnan Poma de Ayala, ed. 1980:228-9, Figura 4).

La segunda era una procesión extraordinaria de “aiunos i penitencia”

(Figura 5), que debe corresponder a la ceremonia del Itu. El texto especifica que los incas, im plorando a Pacha Kamaq el que “anima el m u n d o ”:

Hacían esta dicha penitencia, huntados las caras con negro, ynbijados todos los hom bres y mugeres con nununya y quichimcha sobre ello. Todos llorando... (Guamán Pom a de Ayala, ed. 1980:258-9, Figura 5).

Los rostros huntados, embijados en la procesión de penitencia recuerdan el baile más general que Cobo llama guayayturilla.

O tro baile se dice guayayturilla; bailando hombres y mujeres embijados los rostros y atravesados con una cinta de oro o plata de oreja a oreja por encima de la nariz; el son hacen con una cabeza de venado seca, con sus cuernos, que les sirve de flauta, y comienza el baile uno y síguenle los otros con gran compás (Cobo, ed. 1956:271).

El taqui guayayturilla podría ser el canto bailado más general que corresp onde al alauiçitua taqui de los incas.

G onçalez H olguin indica el sentido de haraui:

H araui o yuyaycucuna o huaynaricuna ttaqui. Cantares de hechos de otros o memoria de los amados ausentes y de amor y afición... (Gonçalez Holguin, ed. 1989:152).

G uarnan Pom a de Ayala considera al aravi acom pañado por flautas como una canción de am or (Figura 8).

C obo señala:

Los que eran de regocijo y alegría se decían arabis; en ellos referían sus hazañas y cosas pasadas, y decían loores al inca; entonaba uno solo y respondían los otros (Cobo, ed.

1956,1.11:271).

El haraui, canto y baile de la historia de los linajes incas, de la acum ulación de las experiencias, del saber y poder creativo, debía perm itirles librar el incanato de los males, cada año y en casos de extrem a necesidad, al form ar parte de la cerem onia del Itu para asegurar la perpetuación del orden ancestral.





Fig. 8. Guaman Poma de Ayala

3.3 La función de los taqui*: transmición de las diferentes fuerzas vitales*

Taylor, en el glosario que presenta en la introducción a los ritos y tradiciones de Huarochirí, considera que:

> *cama-* no correspondía en la religión precolombina al concepto cristiano de "crear" sino que indicaba la transmisión de la fuerza vital de una fuente animante (*camac*), generalmente un dios regional o un antepasado, a un ser u objeto animado (*camasca*).

3ló

CÁMCÍOU¡ESÍMVCÍCA

*r / v ~ t-» o vajl^*

y r V u u t A

289

Fzg. 8. Guarnan Poma de Ayala

3.3 La función de los taqui; transmición de las diferentes fuerzas vitales Taylor, en el glosario que presenta en la introducción a los ritos y trad iciones de H uarochirí, considera que: cama- no correspondía en la religión precolombina al concepto cristiano de “crear”

sino que indicaba la transmisión de la fuerza vital de una fuente animante (camac), generalmente un dios regional o un antepasado, a un ser u objeto animado (camasca).

El concepto cristiano de "crear", producto de una visión del mundo monoteísta donde el dios supremo y sempiterno es la causa y origen de todo lo visible y lo invisible, tenía poco en común con la cosmovisión andina que deffinía las relaciones entre un pueblo eminentemente agrícola, compuesto de diversos grupos, familias, clanes, etnias, cada uno "animado" por un dios protector y un antepasado particular, y las fuerzas que determinaban su subsistencia. el *camac*, que invocaba el indio, era una fuerza eficaz, una fuente de vitalidad, que animaba y sostenía no soló al hombre sino también el conjunto de los animales y cosas para que pudiesen *realizarse*, es decir, que su potencialidad de funcionar en el sentido determinado por su propia naturaleza se hiciese *real* (Taylor, ed. 1987a:24–5).

Al tratar de entender la significación particular de los cantos bailados durante la ceremonia solsticial del Inti raimi y del Itu, llegamos a percibir que los *taquis* tendían cada uno a conseguir una fuerza o poder particular, el poder reproductivo, el poder bélico, el poder creativo.

Taylor distingue tres vocablos quechuas que representan diferentes formas de poder y que en ciertos contextos, podrían traducirse todos por "poderoso", *callpa*, *sinchi* y *capac*:

Callpa se emplea para indicar el poder que proviene del esfuerzo y sobre todo, el poder del chamán o *camasca*. *Sinchi* es el poder asociado con el coraje físico, la valentía. *Capac* es el poder ostensible, visible del que reúne la riqueza material con las otras formas del

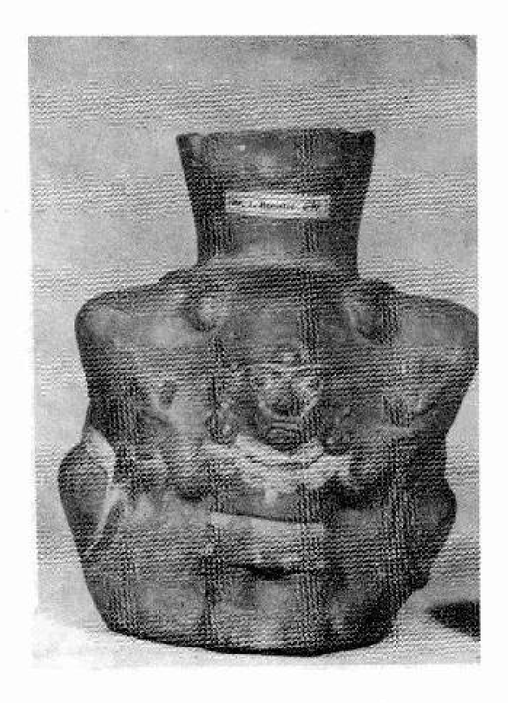


Fig. 9. (Hocquenghem 1987:fig. 167)

El concepto cristiano de “crear”, producto de una visión del m undo monoteísta donde el dios supremo y sempiterno es la causa y origen de todo lo visible y lo invisible, tenía poco en común con la cosmovisión andina que deffinía las relaciones entre un pueblo eminentemente agrícola, compuesto de diversos grupos, familias, clanes, etnias, cada uno “anim ado” por un dios protector y un antepasado particular, y las fuerzas que determinaban su subsistencia, el camac, que invocaba el indio, era una fuerza eficaz, una fuente de vitalidad, que animaba y sostenía no soló al hom bre sino también el conjunto de los animales y cosas para que pudiesen realizarse, es decir, que su potencialidad de funcionar en el sentido determinado por su propia naturaleza se hiciese real (Taylor, ed. 1987a:24-5).

Al tratar de entender la significación particular de los cantos bailados d u rante la cerem onia solsticial del Inti raimi y del Itu, llegamos a percibir que los taquis tendían cada uno a conseguir una fuerza o p oder particular, el p oder reproductivo, el poder bélico, el p oder creativo.

Taylor distingue tres vocablos quechuas que representan diferentes formas de p oder y que en ciertos contextos, podrían traducirse todos p o r “p o d ero so”, callpa, sinchi y capac.

Callpa se emplea para indicar el poder que proviene del esfuerzo y sobre todo, el poder del chamán o camasca. Sinchi es el poder asociado con el coraje físico, la valentía. Capac es el poder ostensible, visible del que reúne la riqueza material con las otras formas del Fig. 9. (H ocquenghem 1987:fig. 167)

poder. Santo Thomas, el Anónimo 1586 y holguin asocian *capac* con "imperio" y "riqueza", "opulencia" y "dominación". Las glosas de las formas derivadas incluyen generalmente la referencia "real". Para el Anónimo 1586, *capac* es "Rey, rico, poderoso, ilustre. en el Manuscrito [de Huarochirí], *capac* se reemplaza a menudo por el hispanismo rrico. Empleamos como glosa 'poderoso'" (Taylor, ed. 1987a:27).

Se revitalizaba, entonces, cantando y bailando los diferentes *taqui* diferentes aspectos de la fuerza vital. Con el *taqui huayllina*, se mantenía el poder productivo, *capac*. Con el *taqui Coyo* o *aucayo*, se conservaba el poder bélico, *sinchi*. Con el *yaraui*, acumulaba el saber hacer autoctóno, *callpa*.

Cantando y bailando los incas representaban la salida de sus ancestros de la *pacarina* y retornaban a la fuente de la fuerza vital, *camac*, reactualizaban el mito del origen, por lo tanto afirmaban su identidad, legitimaban su poder y perpetuaban el orden ancestral.

Es interesante notar que la forma gramatical del canto transportaba de hecho al tiempo y espacio del origen. Itier (1992), quien transcribió, revisó y analizó los textos rituales quechuas contenidos en los procesos de idolatrías de Cajatambo (Huertas 1981, apéndice 3 en Duviols 1986), considera que el mito, la historia de la llegada de la pareja ancestral, se narra en segunda persona y con el pasado simple, es decir el que se utiliza para referir hechos presenciados por el que habla y se opone al pasado narrativo, propio de los sucesos conocidos "de oídas" y que es el que esperaríamos aquí.

Ambos rasgos, narración en segunda persona y utilización del pasado simple, responden a la misma necesidad de actualizar el mito de origen y anular la distancia existente entre el pasado mítico y el presente. La segunda persona coloca al héroe mítico ante la vista de quienes cantan o escuchan el canto y el pasado simple convierte al cantor en testigo de los actos fundadores. En Cajatambo con sus cantos bailados, en sus idiomas y en sus usanzas antiguas, en la tradición de los *taqui yaraui*, los indios transmitían las historias de los antepasados progenitores de linajes.

El orden ancestral de los orejones, no era propio de los incas, sino que era respetado por todos los grupos étnicos integrados al incanato. Los diferentes linajes andinos conquistados por los incas, compartían el mismo culto a los antepasados y ancestros y respetaban el mismo orden ancestral que desde el primer milenio antres de nuestra era aseguraba la producción y reproduccion de las sociedades de los Andes centrales. El orden ancestral de los incas era un orden ancestral andino. Veamos algunas imágenes prehispánicas que pueden illustrar los mitos y ritos, los cantos bailados incaicos.

poder. Santo Thomas, el Anónimo 1586 y holguin asocian capac con “im perio” y

“riqueza”, “opulencia” y “dominación”. Las glosas de las formas derivadas incluyen generalmente la referencia “real”. Para el Anónimo 1586, capac es “Rey, rico, poderoso, ilustre, en el Manuscrito [de H uarochirí], capac se reemplaza a menudo por el hispanismo rrico. Empleamos como glosa ‘poderoso’" (Taylor, ed. 1987a:27).

Se revitalizaba, entonces, cantando y bailando los diferentes taqui diferentes aspectos de la fuerza vital. Con el taqui huayllina, se m antenía el poder productivo, capac. Con el taqui Coyo o aucayo, se conservaba el p oder bélico, sinchi. Con el yaraui, acum ulaba el saber hacer autoctóno, callpa.

C antando y bailando los incas representaban la salida de sus ancestros de la pacarina y retornaban a la fuente de la fuerza vital, camac, reactualizaban el m ito del origen, por lo tanto afirmaban su identidad, legitimaban su p oder y perpetuaban el orden ancestral.

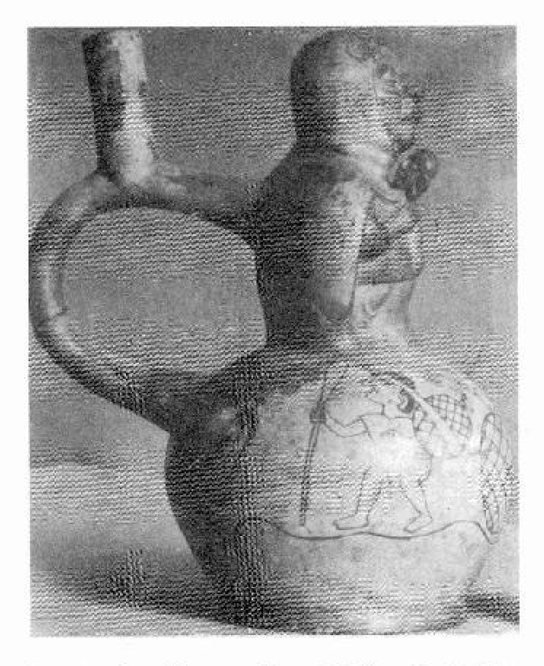
Es interesante n otar que la forma gramatical del canto transportaba de hecho al tiem po y espacio del origen. Itier (1992), quien transcribió, revisó y analizó los textos rituales quechuas contenidos en los procesos de idolatrías de Cajatam bo (H uertas 1981, apéndice 3 en Duviols 1986), considera que el mito, la historia de la llegada de la pareja ancestral, se narra en segunda p e rsona y con el pasado simple, es decir el que se utiliza para referir hechos p re senciados p o r el que habla y se opone al pasado narrativo, propio de los sucesos conocidos “de oídas” y que es el que esperaríamos aquí.

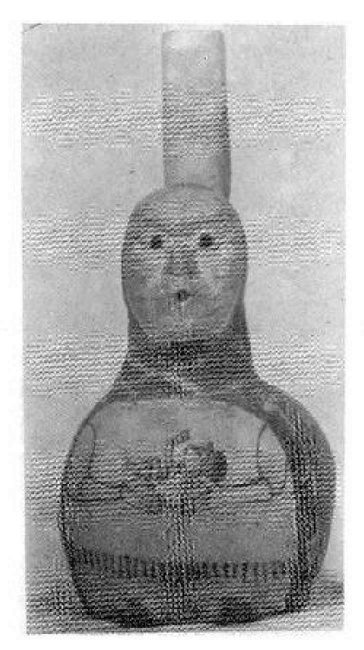
Ambos rasgos, narración en segunda persona y utilización del pasado simple, responden a la misma necesidad de actualizar el mito de origen y anular la distancia existente entre el pasado mítico y el presente. La segunda persona coloca al héroe mítico ante la vista de quienes cantan o escuchan el canto y el pasado simple convierte al cantor en testigo de los actos fundadores. En Cajatam bo con sus cantos bailados, en sus idiomas y en sus usanzas antiguas, en la tradición de los taqui yaraui, los indios transm itían las historias de los

antepasados progenitores de linajes.

El orden ancestral de los orejones, no era propio de los incas, sino que era respetado p o r todos los grupos étnicos integrados al incanato. Los diferentes linajes andinos conquistados por los incas, com partían el mismo culto a los antepasados y ancestros y respetaban el mismo orden ancestral que desde el prim er milenio antres de nuestra era aseguraba la producción y reproducción de las sociedades de los Andes centrales. El orden ancestral de los incas era un orden ancestral andino. Veamos algunas imágenes prehispánicas que p u e den illustrar los mitos y ritos, los cantos bailados incaicos.







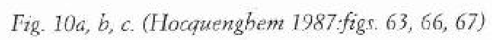


Fig. 10a, b, c. (Hocquenghem 1987:figs. 63, 66, 67)

Fig. 10a, b, c. (H ocquenghem 1987:figs. 63, 66, 67)

4. La imagen: inscripción del mito y el rito

4.1 La iconografía andina

En trabajos anteriores hemos tratado de mostrar que la representación icónica de los mitos y ritos del calendario ceremonial andino tuvo la función de una inscripción. En las sociedades de los Andes centrales, que no tenían escritura, la iconografía representó desde el primer milenio antes de nuestra era el orden ancestral andino (Hocquenghem 1987).



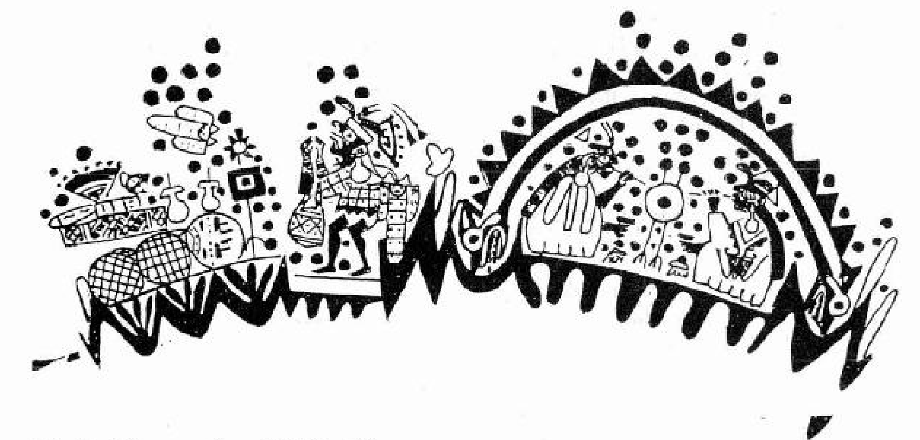


Fig. 12. (Hocquenghem 1987:fig. 68)

4. La im agen : inscripción del m ito y el rito

4.1 La iconografía andina .

E n trabajos anteriores hemos tratado de m ostrar que la representación icónica de los mitos y ritos del calendario ceremonial andino tuvo la función de una inscripción. E n las sociedades de los Andes centrales, que no tenían escritura, la iconografía representó desde el prim er milenio antes de nuestra era el orden ancestral andino (H ocquenghem 1987).

J

r

Fig. 12. (Hocquenghem 1987:fig. 68)



Fig. 13. (Hocquenghem 1987:fig. 69)

La iconografía moche

Para indicar la relación entre la imagen, el mito y el rito a lo largo de casi dos milenios, basta considerar las imágenes moldeadas y pintadas en la cerámica moche (200 a 600 d.C.):

– Las representaciones de antepasados con los colmillos y serpientes de los poderosos inmortales, saliendo de un cerro con el maíz y la yuca en las manos, se relacionan con la aparición de los antepasados de los incas en su **pacarina** con sus insignias, instrumentos, animales y plantas (Hocquenghem 1983; 1987:157–77, figs 171–7, ver Figura 9).

– Las representaciones de ofrendas de niños, redes con ornamentos de metal, de coca, de conchas y de niños pueden compararse con las descripciones de **Capac hucha** de Guamán Poma de Ayala (Hocquenghem 1980; 1987:108–15, figs 62–78, ver Figuras 10a, b, c, 11, 12, 13 y 2).

– Las representaciones de guerreros moche que lanzan con propulsores flores en el aire pueden relacionarse con la ilustración de Guaman Poma de Ayala de los ritos del **Coya raimi** o **Citua** que muestra guerreros incas tirando con ondas bolas de paja encendida o flores de color tornasol (Hocquenghem 1979a; 1987:47–62, figs 1–13, ver Figuras 14, a, b, c, d y Figura 3).

– Las representaciones de personajes con penachos de plumas frente a mazorcas puestas sobre palos que representan estatuas recuerdan el **taqui coyo** de los incas y el baile del **macua** o **macuayunca** de los checas (Hocquenghem 1987:157–77, figs. 171–7, ver Figura 15).

– Las representaciones de bailes con máscaras, al son de sonajas, flautas y tambores, ilustran los **taqui huayllina** de los incas o el baile **masoma** de los checas (Hocquenghem 1987:157–77, ver figs. 171–7, fig. 16).

– Las representaciones de procesiones con trajes largos, ornamentos de plumas, con las insignias de los moches al son de las antaras, trompetas y caracoles, se pueden acercar a las descripciones de la procesión del **Itu** y el **alauiçitua taqui** (Figura 17).

Fig. 13. (Hocquenghem 1987:fig. 69)

La iconografía moche

P ara indicar la relación entre la imagen, el m ito y el rito a lo largo de casi dos milenios, basta considerar las imágenes m oldeadas y pintadas en la cerámica m oche (200 a 600 d.C.):

- Las representaciones de antepasados con los colmillos y serpientes de los poderosos inmortales, saliendo de un cerro con el maíz y la yuca en las manos, se relacionan con la aparición de los antepasados de los incas en su pacarina con sus insignias, instrum entos, animales y plantas (Hocquenghem 1983; 1987:157-77, figs 171-7, ver Figura 9).

- Las representaciones de ofrendas de niños, redes con ornamentos de metal, de coca, de conchas y de niños pueden compararse con las descripciones de Capac hucha de Guarnan Poma de Ayala (Hocquenghem 1980; 1987:108-15, figs 62-78, ver Figuras 10a, b, c, 11, 12, 13 y 2).

- Las representaciones de guerreros moche que lanzan con propulsores flores en el aire pueden relacionarse con la ilustración de Guarnan Poma de Ayala de los ritos del Coya raimi o Citua que muestra guerreros incas tirando con ondas bolas de paja encendida o flores de color tornasol (Hocquenghem 1979a; 1987:47-62, figs 1-13, ver Figuras 14, a, b, c, d y Figura 3).

- Las representaciones de personajes con penachos de plumas frente a mazorcas puestas sobre palos que representan estatuas recuerdan el taqui coyo de los incas y el baile del macua o macuayunca de los checas (Hocquenghem 1987:157-77, figs. 171-7, ver Figura 15).

- Las representaciones de bailes con máscaras, al son de sonajas, flautas y tambores, ilustran los taqui huayllina de los incas o el baile masoma de los checas (Hocquenghem 1987:157-77, ver figs. 171-7, fig. 16).

- Las representaciones de procesiones con trajes largos, ornamentos de

plumas, con las insignias de los moches al son de las antaras, trompetas y caracoles, se pueden acercar a las descripciones de la procesión del Itu y el alauiçitua taqui (Figura 17).



Fig. 14a, b, c, d. (Hocquenghem 1987:figs. 2a, b, c, d)

Fig. 14a, b, c, d. (H ocquenghem I987:figs. 2a, b, c, d)



Fig. 15. (Hocquenghem 1987:fig. 165)



Fig. 16a. (Hocquenghem 1987:fig. 164)

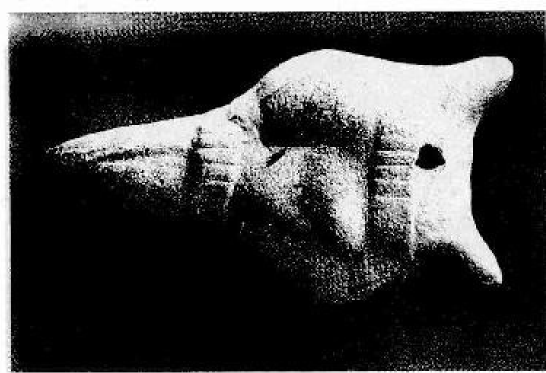


Fig. 16b. (Hocquenghem 1987:fig. 135)

Fig. 15. (Hocquenghem 1987:fig. 165)

Fig. 16a. (Hocquenghem 1987:fig. 164)

Fig. 16h. (H ocquenghem 1987:fig. 135)

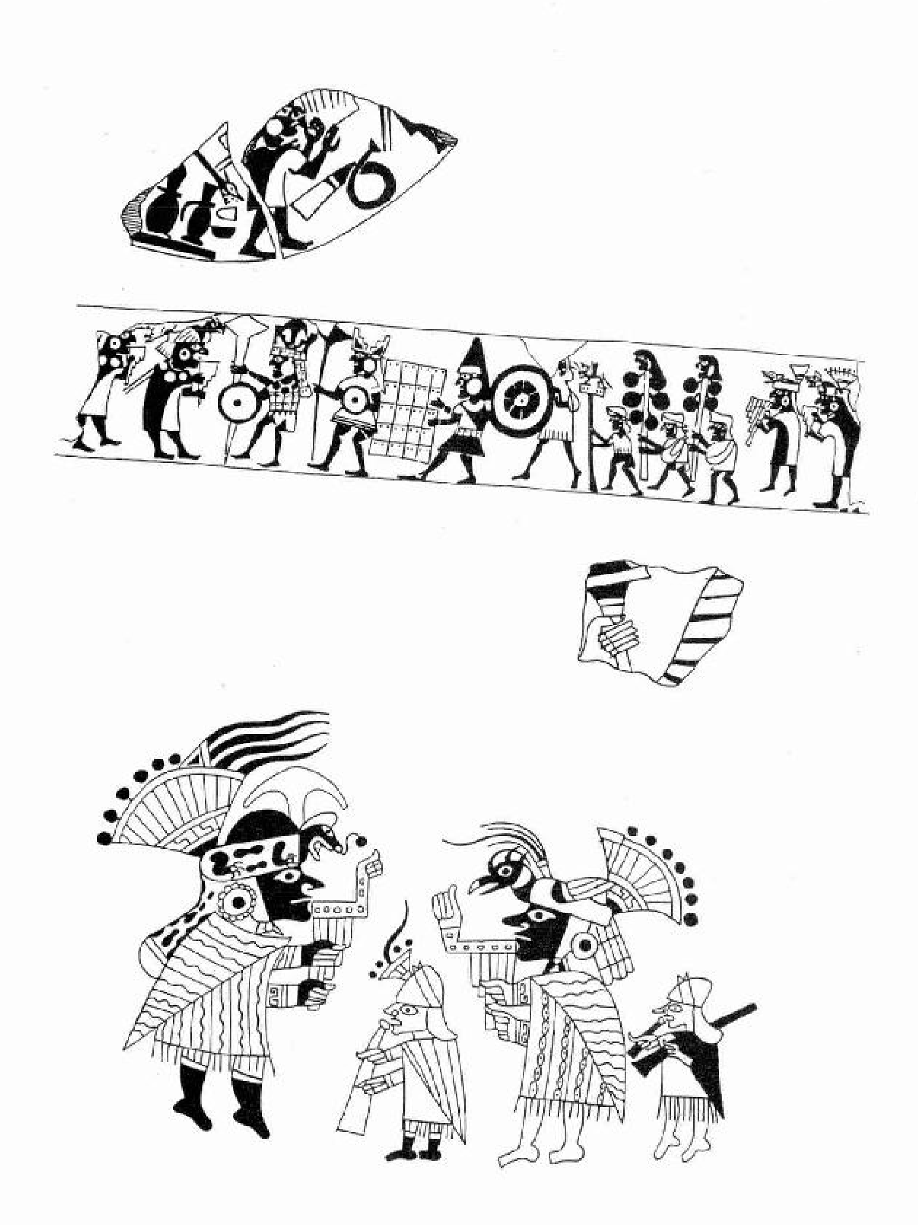


Fig. 17. (Kutscher 1983:figs. 153-155)

Relación entre mito, rito, canto, baile y imagen

Fig. 17. (Kutscher 1983:figs. 153-155)

Referencias

Acosta, J. de
1954 *Historia natural y moral de las Indias* [1590]. B.A.E. Madrid. 633.

Albornoz, C.
1989 "Instruccion para descubrir todas las guacas del Piru y sus camayos y haziendas"[#1583]. En *Las crónicas de los Molinas*. H. Urbano y P. Duviols, ed. Madrid. Cronicos de America 48. Historia 16, 161–98.

Bellier, I. & A. M. Hocquenghem
1991 "De los Andes a la amazonía una representación evolutiva del 'otro'". *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines* 20(1):41–59.

Betanzos, J. de
1987 *Suma y narración de los Incas* [1550]. Madrid: Ed.Atlas.

Cabello Valboa, M.
1951 *Miscelánea Antártica* [1586]. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Cieza de Leon, P.
1984 *Cronica Perú* [1553]. Primera parte. Lima: PUC.
1985 *Cronica Perú* [1553]. Segunda parte. Lima: PUC.
1987 *Cronica Perú* [1553]. Tercera parte. Lima: PUC.

Cobo, B.
1956 *Historia del Nuevo mundo* [1653]. B.A.E. Madrid.

Duviols, P.
1986 *Cultura andina y represion: procesos y visitas de idolatrías y hechicerias Cajatambo, siglo XVII*. Cuzco: Centro Bartolomé de las Casas.

Garcilaso de la Vega, I.
1959a *Comentarios reales de los Incas* [#1609]. Lima: Librería Internacional del Perú.
1959b *Historia General del Perú* [#1609]. t. I, II. Lima: Librería Internacional del Perú.

Gonçalez Holguín, D.
1989 *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del inca* [#1608]. Ed. facsimilar de la versión de 1952. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Guamán Poma de Ayala, F.
1980 *Nueva Corónica y Buen Gobierno* [#1615]. Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie, París, s.p. Edición precedente 1936.

Hocquenghem, A. M.
1979a "L'iconographie mochica et les rites de purification". *Baessler Archiv* 27(1):211–52.
1979b "Rapports entre les morts et les vivants dans la cosmovision mochica". En *Les hommes et la mort*. París: Le Sycomore, Objets et Mondes, 85–95.
1980 "Les offrandes d'enfants: essai d'interprétation d'une scène de l'iconographie mochica". *Indiana* (Berlín) 6:275–92.
1980–81 "L'iconographie mochica et les représentations de supplices". *Journal de la Société des Américanistes* 67:249–60.
1983 "Les crocs et les serpents: l'autorité absolue des ancêtres mytiques". En *Visible Religion, Annual for Religious Iconography*. Leiden: Brill, Vol.II:58–74.
1987 *Iconografía Mochica*. Lima: PUC.

Hocquenghem, A. M. & A. Sandor
1981 "Metonymy over Metaphor: Interpretation of Moche Humming Birds". En *Andine Archäeologie – Arqueologia andina*. A. M. Hocquenghem y Susana Monzon. ed. Berlín: FU, 353–70.

Huertas Vallejo L.
1981 *La Religión en una sociedad rural andina*. Ayacucho: Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.

Itier, C.
1992 "La tradición oral quechua antigua en los procesos de idolatría de Cajatambo." *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* (Lima) 21(3):1009–51.

Kutscher, G.
1983 *Nordperuanische Gefäßmalereien des Moche-Stils*. Materialien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie. Band 18. Munich: Beck.

Molina, C. de
1989 "Relacion de las fabulas i ritos de los ingas hacha por Cristobal de Molina, cura de la parroquia de nuestra señora de los remedios, de el hospital de los naturales de la ciudad de el Cuzco,

R e fe re n c ia s

A co sta, J. de

1954

Historia natural y moral de las Indias [1590]. B.A.E. M ad rid . 633.

A lb o rn o z, C.

1989

“In s tru c c ió n p ara d e s c u b rir to d as las guacas d el P iru y sus cam ayos y h a z ie n d a s ” [# 1 5 8 3]. E n Las crónicas de los Molinas. H . U rb an o y P. D uviols, ed. M adrid. C rónicos d e A m erica 48.

H is to ria 16, 1 6 1 -9 8 .

Bellier, I. & A. M . H o c q u e n g h e m

1991

“D e los A n d es a la am azonia u n a re p resen tació n evolutiva d el ‘o tr o ’”. Bulletin de l’Institut Français d’Etudes Andines 20(1):4 1—59.

B etan zo s, J. d e

1987

Suma y narración de los Incas [1550]. M adrid: Ed.A tlas.

C ab e llo V alb o a , M.

1951

Miscelánea Antartica [1586]. Lima: U niversidad N acional M ayor d e San M

arcos.

C ieza d e L e o n , P.

1984

Crónica Perú [1553]. P rim era parte. Lima: PU C .

1985

Crónica Perú [1553]. S egunda parte. Lim a: PU C .

1987

Crónica Perú [1553]. T ercera p arte. Lima: PU C .

C o b o , B.

1956

Historia del Nuevo mundo [1653]. B.A.E. M adrid.

D u v io ls, P.

1986

Cultura andina y represión: procesos y visitas de idolatrías y hechicerías Cajatambo, siglo XVII.

C uzco: C e n tro B arto lo m é d e las Casas.

G arcilaso d e la V ega, I.

1959a

Comentarios reales de los Incas [#1609]. Lima: L ibrería In tern acio n al del Perú.

1 959b

Historia General del Perú [#1609]. 1. 1, II. Lima: L ibrería In tern acio n al d

el Perú.

G o n ç a le z H o lg u in , D.

1989

Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del inca [#1608]. Ed.

facsim ilar d e la versió n d e 1952. Lim a: U n iv ersid ad N acio n al M ayor d e S an M arcos.

G u a m á n P o m a d e Ayala, F.

1980

Nueva Coránica y Buen Gobierno [#1615]. T rav au x et M ém oires de l'In stitu t d 'Ethnologie, P arís, s.p . E d ició n p re c e d e n te 1936.

H o c q u e n g h e m , A. M.

1979a

"L 'ic o n o g ra p h ie m o ch ica e t les rites d e p u rific a tio n ". Baessler Archiv 27(1):2 11-52.

1 979b

"R ap p o rts e n tre les m o rts e t les vivants d an s la cosm ovision m o c h ic a ". E n Les hommes et la mort. P arís: Le Sycom ore, O bjets et M ondes, 85-95.

1980

"Les o ffran d es d 'enfants: essai d 'in te rp ré ta tio n d 'u n e scén e d e l'ic o n o g ra p h ie m o c h ic a " . Indiana (B erlín) 6 :2 7 5 -9 2 .

1 9 8 0 -8 1

"L 'ic o n o g rap h ie m o ch ica e t les rep résen tatio n s d e s u p p lic e s " . Journal de la Société des Américanistes 67:2 4 9 -6 0 .

1983

“Les cro es e t les serp en ts: l’a u to rité ab so lu e des an c étres m y tiq u es” . E n Visible Religion, Annual for Religious Iconography. Leiden: Brill, V ol.11:58-74.

1987

Iconografía Mochica. Lima: PU C .

H o c q u e n g h e m , A. M . & A. S an d o r

1981

“M etonym y over M eta p h o r: In te rp re ta tio n o f M o ch e H u m m in g B ird s” . E n Andine Archäeologie

-Arqueologia andina. A. M . H o cq u en g h em y S usana M onzon. ed. Berlín: FU , 3 5 3 -7 0 .

H u e rta s V allejo L.

1981

La Religion en una sociedad rural andina. A yacucho: U niversidad N acional de San C ristó b al de H u am a n g a.

Itier, C.

1992

“La tra d ic ió n oral q u e c h u a an tig u a en los p ro ceso s d e id o latría d e C a ja ta m b o .” Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines (Lima) 21(3):1009-51.

K u ts c h e r, G .

1983

Nordperuanische Gefäßmalereien des Moche-Stils. M aterialien zu r A llgem einen u n d V ergleichend e n A rch äo lo g ie. B an d 18. M unich: Beck.

M o lin a, C. d e

1989

“R elación d e las fabulas i rito s d e los ingas h ac h a p o r C risto b a l d e M olina, cu ra d e la p a rro q u ia d e n u e s tra señ o ra d e los rem ed io s, d e el h o sp ita l d e los n atu rales d e la c iu d ad d e el C u zco ,

dirigida al reverendisimo señor obispo don Sebastian de el artaum, del consejo de su magestad" [1575]. En *Las crónicas de los Molinas*. H. Urbano y P. Duviols, ed. Madrid: Cronicos de Americas. Historia 16, 47–134.

Sarmiento de Gamboa, P.

1988 *Historia de los incas (Historia general llamado Indica)* [1572]. Biblioteca de viajeros hispánicos 4. Madrid: Ed. Polifemo.

Taylor, G.

1974–76 "Camay, camac et Camasca dans le manuscrit quechua de Huarochirí". *Journal de la Société des Américanistes* (París) 63:281–319.

1987a *Ritos y tradiciones de Huarochirí siglo XVII*. Lima: IEP-IFEA.

1987b "Cultos y fiestas de la comunidad de san Damián (Huarochirí) según la *Carta annua* de 1609." *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* (Lima) 16(3–4):85–96.

d irig id a al rev ere n d ísim o se ñ o r o b isp o d o n S eb astian d e el artau m , d el consejo d e su m a g e sta d ”

[1 5 7 5]. E n Las crónicas de los Molinas. H . U rb a n o y P. D uviols, ed. M adrid: C ró n ic o s d e A m ericas. H is to ria 16, 4 7 -1 3 4 .

S arm ien to d e G a m b o a , P.

1988

Historia de los incas (Historia general llamado Indica) [1572]. B iblioteca d e viajeros hispánicos 4.

M ad rid : E d . P olifem o.

T ay lo r, G .

1 9 7 4 -7 6 “C am ay, cam ac e t C am asca d an s le m a n u sc rit q u e c h u a d e H u a r o c h ir í”. Journal de la Société des Américanistes (París) 63:281-319.

1987a

Ritos y tradiciones de Huarochirí siglo XVII. Lima: IE P -IF E A .

1987b

“C u lto s y fiestas d e la c o m u n id a d d e san D am ián (H u aro ch irí) seg ú n la Carta annua d e 1609.”

Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines (Lima) 16(3—4):85—96.

LA COMUNICACIÓN CON LOS DIOSES: SACRIFICIOS Y DANZAS EN LA ÉPOCA PREHISPÁNICA SEGÚN LAS "TRADICIONES DE HUAROCHIRÍ"

Sabine Dedenbach-Salazar Sáenz

El propósito de esta ponencia es la descripción y el intento de una mejor comprensión de algunos rituales andinos de la época prehispánica. La mayoría de la información se encuentra en las "Tradiciones de Huarochirí", único texto de contenido religioso escrito en quechua de principios del siglo XVII. Aquí cabe observar que a pesar de su fecha relativamente tardía en relación con la época prehispánica estos datos documentan rituales de un tiempo en parte anterior y en parte contemporáneo a la llegada de los españoles, pero siempre se refieren a rituales llevados a cabo en un contexto de religión autóctona ya que la razón de haber escrito los textos fue justamente documentar estas manifestaciones de creencias pre-cristianas.

Los textos de Huarochirí son particularmente interesantes pues representan manifestaciones de fe a nivel regional, y no son simplemente resúmenes de lo que los cronistas españoles creían entender en cuanto a las costumbres del "imperio incaico".

Los datos de Huarochirí se complementan con otros de fuentes escritas por autores de ascendencia india o hispánica.[1]

En su estudio sobre la transformación religiosa peruana, Marzal (1988:235) observa lo siguiente sobre el rito:

> [El rito religioso] debe describirse como una forma de comunicación fija y estereotipada con los seres sagrados, compuesta de palabras, gestos y otros elementos simbólicos, legitimada religiosamente y aceptada culturalmente, que expresa la propia visión religiosa y contribuye a mantenerla, que es un lugar privilegiado para la experiencia religiosa, y que conserva su estructura formal de un modo bastante permanente, aunque su significado pueda cambiar. Los ritos pueden clasificarse por el modo de realización en individuales y colectivos, y por el tiempo de realización en periódicos y no periódicos, pero se clasifican sobre todo, por los fines concretos por los que se realizan (salud, fertilidad, perdón, etc.). Pero quizás la clasificación de los ritos más útil para analizar el comportamiento religioso concreto, sea la de ritos festivos, penitenciales, de transición, curativos y adivinatorios.[2]

A continuación Marzal (1988:238–61) presenta los distintos tipos de ritos andinos prehispánicos, basándose sobre todo en los cronistas de los Incas; sin embargo también anota la existencia de rituales locales, algunos de los cuales voy a profundizar.

Un análisis estructural se encuentra en el estudio sobre la antropología de las prácticas religiosas de Schwimmer (1980:524, 534). El introduce una diferenciación de los rituales en rituales demostrativos y rituales transformativos:

LA C O M U N I C A C I Ó N C O N LOS DIOSES: SACRIFICIOS

Y DA NZA S EN LA É P OC A PREHISPÁNICA

S EGÚN LAS “ TRADICIONES DE HUARO CH IR Í”

S ab in e D ed en b a ch -S a la za r S á e n z

El propósito de esta ponencia es la descripción y el intento de una mejor com prensión de algunos rituales andinos de la época prehispánica. La m ayoría de la inform ación se encuentra en las “Tradiciones de H uarochirí”, único texto de contenido religioso escrito en quechua de principios del siglo XVII.

Aquí cabe observar que a pesar de su fecha relativamente tardía en relación con la época prehispánica estos datos docum entan rituales de un tiem po en parte anterior y en parte contem poráneo a la llegada de los españoles, pero siem pre se refieren a rituales llevados a cabo en un contexto de religión autóctona ya que la razón de haber escrito los textos fue justam ente docum entar estas manifestaciones de creencias pre-cristianas.

Los textos de H uarochirí son particularm ente interesantes pues representan manifestaciones de fe a nivel regional, y no son simplemente resúmenes de lo que los cronistas españoles creían entender en cuanto a las costum bres del “im perio incaico”.

Los datos de H uarochirí se com plem entan con otros de fuentes escritas p o r autores de ascendencia india o hispánica.1

En su estudio sobre la transform ación religiosa peruana, Marzal

(1988:235) observa lo siguiente sobre el rito:

[El rito religioso] debe describirse como una forma de comunicación fija y estereotipada con los seres sagrados, compuesta de palabras, gestos y otros elementos simbólicos, legitimada religiosamente y aceptada culturalmente, que expresa la propia visión religiosa y contribuye a mantenerla, que es un lugar privilegiado para la experiencia religiosa, y que conserva su estructura formal de un modo bastante permanente, aunque su significado pueda cambiar. Los ritos pueden clasificarse por el modo de realización en individuales y

colectivos, y por el tiempo de realización en periódicos y no periódicos, pero se clasifican sobre todo, por los fines concretos por los que se realizan (salud, fertilidad, perdón, etc.). Pero quizás la clasificación de los ritos más útil para analizar el comportamiento religioso concreto, sea la de ritos festivos, penitenciales, de transición, curativos y adivinatorios.2

A continuación M arzal (1988:238-61) presenta los distintos tipos de ritos andinos prehispánicos, basándose sobre todo en los cronistas de los Incas; sin em bargo tam bién anota la existencia de rituales locales, algunos de los cuales voy a profundizar.

Un análisis estructural se encuentra en el estudio sobre la antropología de las prácticas religiosas de Schwimmer (1980:524, 534). El introduce una diferenciación de los rituales en rituales demostrativos y rituales transformativos:

The purpose of demonstrative practices is above all to make available to those concerned certain kinds of information derived from a spiritual realm, which has become essential for the successful conduct of their social life (1980:524).

El autor menciona aquí la adivinación que revela información anteriormente oculta sobre un estado insatisfactorio; otro rito es el de pasaje que marca el cambio en el estatus de individuos y grupos; finalmente a éstos pertenece también el tabú que marca fronteras entre espíritus, personas y cosas que tienen una eficacia religiosa por un lado, y el mundo normal por otro.

Mientras que los rituales demostrativos marcan y actúan en las condiciones reales de la existencia tal como aparecen en la conciencia religiosa de las culturas particulares, las prácticas transformativas tienen como meta cambiar las condiciones de existencia, como por ejemplo el intento de estimular el crecimento del cultivo, que se intenta fomentar mediante técnicas que el autor denomina "mágicas", dirigidas a las fuerzas naturales o a los espíritus que las controlan (cf. Schwimmer 1980:530).

Siguiendo esta diferenciación, podríamos distinguir entre los sacrificios como parte de los rituales que tienen carácter demostrativo, y las danzas que forman parte de rituales que son transformativos.

En el marco de este simposio, me parece de particular interés estudiar el aspecto comunicativo que contienen los sacrificios y las danzas que estaban enmarcados en los rituales andinos y formaban parte esencial de ellos.

1. Sacrificios

Antes de empezar a analizar la información de la fuente con referencia a este punto, cabe hacer algunas observaciones sobre el término "sacrificio" y su uso en este estudio.

Para dar una idea del empleo de los términos "ofrecer" y "sacrificar" en la época de la que se trata, conviene citar brevemente el "Diccionario de Autoridades" ([1726–1737] 1976): "ofrecer" es traducido como "presentar y dar voluntariamente alguna cosa: como ofrecer à los Santos" (vol. II, t. V:23/1–2), y "sacrificar" como "hacer sacrificios, ofrecer, ò dar alguna cosa en reconocimiento de divinidád" (vol. III, t. VI:13/1). Se puede suponer que los cronistas y extirpadores de idolatrías hayan usado los términos en este sentido.

En un estudio actual, Widengren (1969:280) ha definido el sacrificio de la manera siguiente:

> Bajo sacrificio se entiende una actuación religiosa, el rito que crea una conexión entre la divinidad y el hombre que lleva a cabo el rito del que supone que él puede influenciar a la divinidad hacia una dirección deseada por el que hace el sacrificio. La conexión es creada dedicando un ser vivo, una especie de planta, un líquido o una cosa a una divinidad; en el caso de un ser vivo, con o sin la matanza del mismo.[3]

Esta definición me parece ser un buen instrumento de trabajo. Para especificar el tipo de dedicación, se pueden usar las sugerencias de van Baal (1976) quien diferencia el acto ritual de matar acompañado de una ofrenda, o sea el sacrificio, de la ofrenda misma que en general es la presentación de

The purpose o f demonstrative practices is above all to make available to those concerned certain kinds o f information derived from a spiritual realm, which has become essential fo r the successful conduct o f their social life (1980:524).

El autor m enciona aquí la adivinación que revela inform ación anteriorm ente oculta sobre un estado insatisfactorio; otro rito es el de pasaje que m arca el cambio en el estatus de individuos y grupos; finalmente a éstos p e rtenece tam bién el tabú que marca fronteras entre espíritus, personas y cosas que tienen una eficacia religiosa po r un lado, y el m undo norm al por otro.

M ientras que los rituales demostrativos m arcan y actúan en las condiciones reales de la existencia tal como aparecen en la conciencia religiosa de las culturas particulares, las prácticas transformativas tienen como m eta cam biar las condiciones de existencia, como por ejemplo el intento de estim ular el crecim ento del cultivo, que se intenta fom entar m ediante técnicas que el autor d e nom ina "mágicas", dirigidas a las fuerzas naturales o a los espíritus que las controlan (cf. Schwimmer 1980:530).

Siguiendo esta diferenciación, podríam os distinguir entre los sacrificios com o parte de los rituales que tienen carácter demostrativo, y las danzas que form an parte de rituales que son transformativos.

E n el m arco de este simposio, me parece de particular interés estudiar el aspecto com unicativo que contienen los sacrificios y las danzas que estaban enm arcados en los rituales andinos y form aban parte esencial de ellos.

I. S acrificios

Antes de em pezar a analizar la inform ación de la fuente con referencia a este punto, cabe hacer algunas observaciones sobre el térm ino “sacrificio” y su uso en este estudio.

Para dar una idea del empleo de los términos “ofrecer” y “sacrificar” en la época de la que se trata, conviene citar brevem ente el “D iccionario de A u to ridades” ([1726—1737] 1976): “ofrecer” es traducido como “presentar y dar voluntariam ente alguna cosa: como ofrecer à los Santos” (vol. II, t. V :2 3 /l-2), y “sacrificar” como “hacer sacrificios, ofrecer, ó dar alguna cosa en reconocim iento de divinidád” (vol. Ill, t. VI:13/1). Se puede suponer que los cro nistas y extirpadores de idolatrías hayan usado los térm inos en este sentido.

E n un estudio actual, W idengren (1969:280) ha definido el sacrificio de la m anera siguiente:

Bajo sacrificio se entiende una actuación religiosa, el rito que crea una conexión entre la divinidad y el hom bre que lleva a cabo el rito del que supone que él puede influenciar a la divinidad hacia una dirección deseada por el que hace el sacrificio. La conexión es creada dedicando un ser vivo, una especie de planta, un líquido o una cosa a una divinidad; en el caso de un ser vivo, con o sin la matanza del mismo.’

E sta definición me parece ser un buen instrum ento de trabajo. Para especificar el tipo de dedicación, se pueden usar las sugerencias de van Baal (1976) quien diferencia el acto ritual de m atar acom pañado de una ofrenda, o sea el sacrificio, de la ofrenda misma que en general es la presentación de

un regalo a un ser sobrenatural. Esta ofrenda siempre es un don, un presente y como tal exige la aceptación del regalo y la reciprocidad. El regalo siempre se tiene que adaptar a las condiciones sociales.

Para entender lo que significaba el sacrificio en la cultura andina, es especialmente importante analizar el vocabulario que se emplea en este contexto.

En su "Vocabulario", González Holguín ([1608] 1989:16) tiene el verbo **aqna-** nominalizado: "acnanacuna", con el significado de "las ceremonias, palabras, instrumentos, y bestidos para sacrificar." El verbo en sí significa "hazer todo género de ceremonias". Esto quiere decir que el quechua de la época colonial temprana y probablemente también de la época incaica tenía un término que se refería a todo lo ritual relacionado con el sacrificio.

El sacrificio mismo, de los camélidos y también de seres humanos, es denominado *capac ocha*, **q(h)apaq hucha**[4], traducido literalmente por "gran culpa/pecado"[5]. Esta expresión tiene dos explicaciones posibles; primero, puede ser que la palabra **hucha-** en esta expresión haya significado 'venerar a los dioses sacrificando' y haya cambiado de significado al ser usada por los sacerdotes cristianos: como era considerado un pecado hacer o participar en este sacrificio, **hucha-** empezó a significar 'pecar'; ésto indicaría una masiva manipulación lingüística por parte de la cultura impuesta. Segundo, podría ser que se implique en el significado de 'culpa' que las ofrendas se hacían reconociendo una culpa, un pecado, delante de las divinidades. En este caso se trataría del sacrificio expiatorio, en el cual la muerte del animal sacrificado simboliza la muerte de un dios que lleva los pecados de los otros y de esta manera trae la reconciliación de los culpables, también del rey que en el culto es el representante de la divinidad (Widengren 1969:295). Siendo ésta una interpretación tal vez no siempre aplicable, seguramente el **q(h)apaq hucha** se puede entender como acto de penitencia en forma de la pérdida de un objeto de valor que se destruye y que se relaciona con la destrucción de la culpa del dueño de ese objeto (van Baal 1976:173). Según Molina ([ca. 1575] 1943:69), este sacrificio **q(h)apaq hucha** se hacía cuando el Inca empezaba a gobernar y era dirigido a las huacas para agradarlas y para que ellas no se volvieran contra él castigándolo. En Huarochirí ("Tradiciones de Huarochirí" cap. 22, fol. 89v) el **q(h)apaq hucha** se dirigía a Pachacamac y consistía en el entierro de personas, oro, plata y llamas como alimento para el dios. Cieza, en el "Señorío" ([1550] 1985: cap. XXIX:89) interpreta el **q(h)apaq hucha** como "ofrenda que se pagava en lugar de diesmos a los templos." El aspecto de 'solicitar, procurar' que contiene el verbo **hucha-** según González Holguín ([1608] 1989:199/1), nos indica que el acto de sacrificar también se entendía como acto comunicativo entre el hombre y el ser sobrenatural.

Por eso no sorprende encontrar en este contexto también otras palabras que expresan una comunicación. Aquí es especialmente revelador el texto de Huarochirí. En él se encuentra **mucha-**: los Allauca adoraban en las orillas del lago, probablemente al mismo lago (pues los lagos son los lugares de origen de las alpacas), con sus llamas: "Chay kikin Lliuya Qucha Tuta Qucha

un regalo a un ser sobrenatural. Esta ofrenda siempre es un don, un presente y como tal exige la aceptación del regalo y la reciprocidad. El regalo siempre se tiene que adaptar a las condiciones sociales.

Para entender lo que significaba el sacrificio en la cultura andina, es especialmente im portante analizar el vocabulario que se emplea en este contexto.

E n su "V ocabulario", González Holguín ([1608] 1989:16) tiene el verbo aqna- nominalizado: "acnanacuna", con el significado de "las ceremonias, palabras, instrum entos, y bestidos para sacrificar." El verbo en sí significa

"hazer todo género de cerem onias". Esto quiere decir que el quechua de la época colonial tem prana y probablem ente tam bién de la época incaica tenía un térm ino que se refería a todo lo ritual relacionado con el sacrificio.

El sacrificio mismo, de los camélidos y tam bién de seres hum anos, es d enom inado capac ocha, q(h)apaq hucha4, traducido literalm ente por "gran culp a /p e c a d o "5. Esta expresión tiene dos explicaciones posibles; prim ero, p uede ser que la palabra hucha- en esta expresión haya significado 'venerar a los dioses sacrificando' y haya cam biado de significado al ser usada por los sacerdotes cristianos: como era considerado un pecado hacer o participar en este sacrificio, hucha- empezó a significar 'pecar'; ésto indicaría una masiva m anipulación lingüística por parte de la cultura impuesta. Segundo, podría ser que se im plique en el significado de 'culpa' que las ofrendas se hacían reconociendo una culpa, un pecado, delante de las divinidades. En este caso se trataría del sacrificio expiatorio, en el cual la m uerte del animal sacrificado simboliza la m uerte de un dios que lleva los pecados de los otros y de esta m anera trae la reconciliación de los culpables, tam bién del rey que en el culto es el representante de la divinidad (W idengren 1969:295). Siendo ésta una interpretación tal vez no siempre aplicable, seguram ente el q(h)apaq hucha se puede entender como acto de penitencia en forma de la pérdida de un o b jeto de valor que se destruye y que se relaciona con la destrucción de la culpa del dueño de ese objeto (van Baal 1976:173). Según M olina ([ca. 1575]

1943:69), este sacrificio q(h)apaq hucha se hacía cuando el Inca em pezaba a gobernar y era dirigido a las huacas para agradarlas y para que ellas no se volvieran contra él castigándolo. En H uarochirí (“Tradiciones de H uarochirí” cap. 22, fol. 89v) el q(h)apaq hucha se dirigía a Pachacam ac y consistía en el entierro de personas, oro, plata y llamas como alimento para el dios.

Cieza, en el “Señorío” ([1550] 1985: cap. XXIX:89) interpreta el q(h)apaq hucha como “ofrenda que se pagava en lugar de diesmos a los tem plos.” El aspecto de ‘solicitar, p rocurar’ que contiene el verbo hucha- según González H olguín ([1608] 1989:199/1), nos indica que el acto de sacrificar tam bién se entendía como acto comunicativo entre el hom bre y el ser sobrenatural.

P or eso no sorprende encontrar en este contexto tam bién otras palabras que expresan una comunicación. Aquí es especialmente revelador el texto de H uarochirí. En él se encuentra mucha-: los Allauca adoraban en las orillas del lago, probablem ente al mismo lago (pues los lagos son los lugares de origen de las alpacas), con sus llamas: “Chay kikin Lliuya Q ucha T uta Q ucha

ñisqanchiktapas **muchaqku** ñawpa pachaqa **llamanwan**" ("Tradiciones de Huarochirí" cap. 30, fol. 100v; ed. Taylor p. 438–9)[6]. Existían mediadores entre el hombre que ofrecía su llama, y la divinidad; éstos eran llamados *yanca*[7] y eran quienes adoraban o rezaban en favor de la persona; esto es expresado mediante el sufijo **-pu**:

> Hinallataq llamanta yañcaman quq karqan "Kaywan **muchapuway**; allitaq kasaq" ñispa (cap. 24, fol. 95v; ed. Taylor p. 390–1).
>
> Solían dar sus llamas al yanca diciéndole, "Con ésta adora en mi favor y estaré bien" (trad. SDS).

Este aspecto de pedir que se haga algo en favor del que ofrece el sacrificio también se encuentra en el uso del sufijo benefactivo **-pu** en otras expresiones verbales; p. ej. se ponían llamas a disposición del Sol y de Pachacamac:

> llamantari tukuy hinantin llaqtakunapi *churapuspa* (cap. 22, fol. 89r; ed. Taylor p. 328–9).
>
> poniendo en su favor llamas en todos los pueblos (trad. SDS).

Otra forma verbal con un significado parecido es **kama-ri-pu-**, traducida por González Holguín ([1608] 1989:47/1) como 'aparejarse, disponerse':

> Pachacamacman tukuy yuyaq runakuna llamantapas quwintapas ima hayka vestidontapas **kamaripuspa** rirqanku (cap. 20, fol. 85v; ed. Taylor p. 298–9).
>
> Todas las personas adultas fueron donde Pachacamac, poniendo a su disposición llamas, cuyes y toda clase de vestidos (trad. SDS).

Cabe recordar el significado básico de **kama-** que es 'producir, criar' (González Holguín [1608] 1989:47/2).

'Poner a disposición' del ser sobrenatural implica, según el texto de Huarochirí, que éste se alimenta del animal. Así se enterraba oro, plata y llamas para Pachacamac para que comiera y bebiera: "Hinataq quriktapas qullqiktapas llamakunaktari ... **upyachirqan mikuchirqan**" (cap. 22, fol. 89v; ed. Taylor p. 330–1). La misma idea parece haber sido incorporada en la adoración de la huaca que tenía una "garganta desgarrada" y "le echaban por la garganta una oveja de aquella tierra y la consumía" (Agustinos [1560+] 1865:30). Es un fenómeno religioso conocido el dar de comer al ser sobrenatural (Heiler 1961:207–8); sin embargo, en este tipo de sacrificio de un ser vivo también se puede encontrar el deseo de cargar la fuerza sagrada con la sustancia de fuerza o del alma de la sangre y quitar con esto el tabú peligroso, es decir el anatema, de las fuerzas de condenación que se encuentran en lo sagrado (Heiler 1961:210).

El aspecto comunicativo es también expresado en la combinación de **-pu** con el verbo **willa-**, 'decir, anunciar':

> Yañcaman llamanta "Kaywan kay Homapacha ñisqakta **willapuway**" ñispa, quq karqan ("Tradiciones de Huarochirí" cap. 24, fol. 95r; ed. Taylor p. 386–7).
>
> Solían dar una de sus llamas al *yanca*, diciéndole, "Con ésta, intercede en mi favor ante este Homapacha" (trad. SDS).

ñisqanchiktapas muchaqku ñawpa pachaqa llamanwan” (“Tradiciones de H u aro ch irí” cap. 30, foi. lOOv; ed. Taylor p. 438—9)6. Existían m ediadores entre el hom bre que ofrecía su llama, y la divinidad; éstos eran llamados yanca y eran quienes adoraban o rezaban en favor de la persona; esto es ex presado m ediante el sufijo -pu: H inallataq llamanta yañcaman quq karqan “Kaywan muchapuway; allitaq kasaq” ñispa (cap. 24, fol. 95v; ed. Taylor p. 390-1).

Solían dar sus llamas al yanca diciéndole, “Con ésta adora en mi favor y estaré bien”

(trad. SDS).

Este aspecto de pedir que se haga algo en favor del que ofrece el sacrificio tam bién se encuentra en el uso del sufijo benefactivo -pu en otras expresiones verbales; p. ej. se ponían llamas a disposición del Sol y de Pachacamac: llamantari tukuy hinantin llaqtakunapi churapuspa (cap. 22, fol. 89r; ed. Taylor p. 328-9).

poniendo en su favor llamas en todos los pueblos (trad. SDS).

O tra form a verbal con un significado parecido es kama-ri-pu-, traducida p o r González H olguín ([1608] 1989:47/1) como ‘aparejarse, disponerse’: Pachacamacman tukuy yuyaq runakuna llamantapas quwintapas ima hayka vestidon-tapas kamaripuspa rirqanku (cap. 20, fol. 85v; ed. Taylor p. 298—9).

Todas las personas adultas fueron donde Pachacamac, poniendo a su disposición llamas, cuyes y toda clase de vestidos (trad. SDS).

Cabe recordar el significado básico de kama- que es ‘producir, criar’

(González H olguín [1608] 1989:47/2).

‘P oner a disposición’ del ser sobrenatural implica, según el texto de H uarochirí, que éste se alimenta del animal. Así se enterraba oro, plata y llamas

para Pachacam ac para que comiera y bebiera: “H inataq quriktapas qullqiktapas llam akunaktari ... upyachirqan mikuchirqan” (cap. 22, fol. 89v; ed. Taylor p. 330-1). La misma idea parece haber sido incorporada en la adoración de la huaca que tenía una “garganta desgarrada” y “le echaban por la garganta una oveja de aquella tierra y la consum ía” (Agustinos [1560+]

1865:30). Es un fenóm eno religioso conocido el dar de com er al ser sobrenatural (Heiler 1961:207-8); sin embargo, en este tipo de sacrificio de un ser vivo tam bién se puede encontrar el deseo de cargar la fuerza sagrada con la sustancia de fuerza o del alma de la sangre y quitar con esto el tabú peligroso, es decir el anatema, de las fuerzas de condenación que se encuentran en lo sagrado (H eiler 1961:210).

El aspecto comunicativo es tam bién expresado en la com binación de -pu con el verbo willa-, ‘decir, anunciar’:

Yañcaman llamanta “Kaywan kay Homapacha ñisqakta willapuway” ñispa, quq karqan (“Tradiciones de H uarochirí” cap. 24, fol. 95r; ed. Taylor p. 386-7).

Solían dar una de sus llamas al yanca, diciéndole, “Con ésta, intercede en mi favor ante este H om apacha” (trad. SDS).

En otro lugar del mismo texto dice que en tiempos antiguos se solía hablar a Pariacaca por medio de llamas, entre otros: "Ñawpa pacha Pariacacaman **llamawan imawanpas willaq** karqanku" (cap. 24, fol. 92v; ed. Taylor p. 356–7). Esta comunicación con la divinidad es recíproca como lo demuestra la respuesta de éste mediante el corazón del sacrificio:

Kay **sunqunpiqa** ancha alliktam **Pariacaca** yayanchik **riman** (cap. 18, fol. 83r; ed. Taylor p. 278–9).

En este su corazón [el de la llama] Pariacaca, nuestro padre, nos habla algo muy bueno (trad. SDS).

También los cronistas mencionan la respuesta esperada de los seres sobrenaturales: "los hacían hablar"[8].

Todas estas palabras son términos generales y normalmente se refieren a la interrelación de los seres humanos entre sí. En el contexto religioso se refieren al sacrificio como acto sagrado y de comunicación con los seres sobrenaturales.

En cuanto al motivo de los sacrificios se pueden diferenciar distintos tipos. Primero, el sacrificio se llevaba a cabo por razones de supervivencia, de necesidad económica y socio-cultural, como se demuestra en los sacrificios para pedir prosperidad para el hombre mismo y fertilidad agrícola y ganadera, los sacrificios acompañando a los ritos de transición como el primer corte de pelo, la iniciación de los jóvenes como guerreros, el matrimonio y la muerte, y en los sacrificios al construir casas o templos. Segundo, se sacrificaba cuando ocurría un acontecimiento especial como un eclipse, un terremoto, el nacimiento de personas o animales deformados y para aplacar la ira de una divinidad. Tercero, había sacrificios—muchos de los cuales también pertenecen al primer tipo—como parte de rituales organizados por el estado incaico e injertados en éste, como el matrimonio, la entrada en el gobierno, la visita o la muerte de un Inca así como también sacrificios relacionados con conflictos armados. Mientras que en los sacrificios de construcción de templos la sangre de los animales se usaba para untar el nuevo edificio, en otros muchos sacrificios, de todos los tipos, la adivinación con las vísceras de los animales tenía un rol importante, por lo cual expondré brevemente esta forma de sacrificar.

En las "Tradiciones de Huarochirí" se encuentra la terminología quechua que se usaba para la adivinación. En el caso de la muerte de una persona se miraba en el corazón de una llama:

Kay llamaktam kanan **sunqunmanta** allichu **rikurqan**; alli kaptinpas, "Allim" ñispa; mana alli kaptinri, "Manam allichu, huchayuqmi kanki, Pariacacaktam wañuqniykipas piñachirqan; kay huchakta, perdonta mañaytaq, paqta qamman chay hucha anchurimunman" ñispa chay yamca ñisqa ñirqanku ("Tradiciones de Huarochirí" cap. 9, fol. 75r; ed. Taylor p. 180–1).

Pues se miraba desde el corazón de esta llama; si estaba bien, decían "bien", si, en cambio, no estaba bien: "no está bien, tú eres culpable y tu muerto ha enojado a Pariacaca; pide perdón por esta culpa; cúidate, esa culpa podría llegarte a tí", dijeron esos *yanca* (ed. Urioste párr. 129, p. 68).

En otro lugar del mismo texto dice que en tiempos antiguos se solía hablar a Pariacaca por medio de llamas, entre otros: "Nawpa pacha Pariacacam an llamawan imawanpas willaq karqanku" (cap. 24, fol. 92v; ed. Taylor p. 3 5 6 -

7). Esta com unicación con la divinidad es recíproca como lo dem uestra la respuesta de éste m ediante el corazón del sacrificio:

Kay sunqunpiqa ancha alliktam Pariacaca yayanchik riman (cap. 18, fol. 83r; ed.

Taylor p. 278-9).

En este su corazón [el de la llama] Pariacaca, nuestro padre, nos habla algo muy bueno (trad. SDS).

Tam bién los cronistas mencionan la respuesta esperada de los seres sobrenaturales: "los hacían hab lar"6.

Todas estas palabras son térm inos generales y norm alm ente se refieren a la interrelación de los seres hum anos entre sí. En el contexto religioso se refieren al sacrificio como acto sagrado y de comunicación con los seres sobrenaturales.

En cuanto al motivo de los sacrificios se pueden diferenciar distintos tipos.

Prim ero, el sacrificio se llevaba a cabo por razones de supervivencia, de necesidad económ ica y socio-cultural, como se dem uestra en los sacrificios para pedir prosperidad para el hom bre mismo y fertilidad agrícola y ganadera, los sacrificios acom pañando a los ritos de transición como el prim er corte de pelo, la iniciación de los jóvenes como guerreros, el m atrim onio y la m uerte, y en los sacrificios al construir casas o templos. Segundo, se sacrificaba cuando ocurría un acontecim iento especial como un eclipse, un terrem oto, el nacim iento de personas o animales deformados y para aplacar la ira de una divinidad. Tercero, había sacrificios— muchos de los cuales tam bién pertenecen al prim er tipo— como parte de rituales organizados por el

estado incaico e injertados en éste, como el matrimonio, la entrada en el gobierno, la visita o la m uerte de un Inca así como tam bién sacrificios relacionados con conflictos armados. M ientras que en los sacrificios de construcción de tem plos la sangre de los animales se usaba para untar el nuevo edificio, en otros m uchos sacrificios, de todos los tipos, la adivinación con las visceras de los animales tenía un rol im portante, por lo cual expondré brevem ente esta forma de sacrificar.

En las "Tradiciones de H uarochirí" se encuentra la terminología quechua que se usaba para la adivinación. E n el caso de la m uerte de una persona se m iraba en el corazón de una llama:

Kay llamaktam kanan sunqunm anta allichu rikurqan; allí kaptinpas, "Allim" ñispa; mana allí kaptinri, "Manam allichu, huchayuqmi kanki, Pariacacaktam wañuqniykipas piñachirqan; kay huchakta, perdonta mañaytaq, paqta qamman chay hucha anchuri-m unm an" ñispa chay yamca ñisqa ñirqanku ("Tradiciones de H uarochirí" cap. 9, fol.

75r; ed. Taylor p. 180-1).

Pues se miraba desde el corazón de esta llama; si estaba bien, decían "bien", si, en cambio, no estaba bien: "no está bien, tú eres culpable y tu muerto ha enojado a Pariacaca; pide perdón por esta culpa; cuídate, esa culpa podría llegarte a tí", dijeron esos yanca (ed. Urioste párr. 129, p. 68).

En otra oportunidad (cap. 18, fol. 83r; ed. Taylor p. 276–7), un encargado de adivinar la suerte de Pariacaca encuentra en los intestinos y el corazón malas noticias en cuanto al destino de éste:

> Chaysi huk punchawqa huk llamanwan, Yaurihuanaca sutiyuq llamawan mucharqanku; chaysi chay kimsa chunkamanta huqin Llacuas Quita Pariasca sutiyuq runaqa, may pacham chay kimsa chunka runakuna ñatinta sunqunta llamapmanta rikurqan, chay pacha ñispa ñirqan "A atac, manam allichu pacha wawqi, qipanpiqa kay Pariacaca yayanchik purumanqataqmi" ñispas rimarqan.

> Y cuentan que un día estaban adorándolo con el sacrificio de una llama, la llama Yaurihuanaca. Uno de los treinta* *[yanca]* de turno, un hombre llamado Llacuas Quita Pariasca, cuando esos treinta hombres examinaban las entrañas y el corazón de la llama, se dirigió a ellos, diciendo, "¡Oh, que desgracia! El mundo no está bien, hermanos," y añadió, "En el futuro, Pariacaca, nuestro padre, va a ser abandonado." (Ed. Urioste párr. 221, p. 147, *corrección de SDS.)

Se usaba la palabra **riku-**, 'ver', por adivinar, combinada con el sufijo **-manta** añadido al objeto observado, que se podría traducir aquí como 'desde'.

Se creía que con el corazón del animal, Pariacaca mismo les quería comunicar algo:

> Chaysi hukninqa chay Quita Pariasca "Imamantam qam unanchanki; kay sunqunpiqa ancha alliktam **Pariacaca yayanchik riman**" ñispa ñiptinsi, payqa manas sunqunta rikuypaqpas qayllaykurqanchu. Karullamanta qawaspataqsi hina hamutarqan.

> Uno de ellos le dijo, "Oye, Quita Pariasca. ¿Por qué piensas eso? En este corazón, nuestro padre Pariacaca nos augura [lit.: "habla", SDS] algo muy bueno." Pero [Llacuas] ni siquiera se acercó para examinar el corazón. Había hecho su predicción, observándolo desde lejos. (*ibid.* párr. 222.)

Mientras que el verbo **hamut'a-** significa en general 'conjeturar, sacar por discurso lo que será bueno y sucederá bien y lo que no' (González Holguín [1608] 1989:147/2), González Holguín ([1608] 1989:148/1) da como traducción para el actor, **hamut'aq**, "adivinador prudente", lo que refleja el uso de esta palabra también en asuntos religiosos.

2. Danzas

El autor de ascendencia indígena, Guaman Poma [ca. 1615], describe varios tipos de danzas de los diferentes grupos étnicos que formaban parte del imperio incaico. El término general por él usado en cuanto a esta expresión verbal (cantos) y de gestos (danzas) es **taki**: "capitulo primero de las fiestas pasquas y danzas taquies" (Guaman Poma [ca. 1615] 1980:315 [317]). En su excelente estudio sobre la poesía quechua en la crónica de Guaman Poma, Husson (1985; también 1984) analiza el material de Guaman Poma y distingue las formas siguientes:

(1) *uari(cza)* (**wariqsa**) (Husson 1985:70–97)—canto durante la iniciación de los guerreros jóvenes.

En otra oportunidad (cap. 18, fol. 83r; ed. Taylor p. 276-7), un encargado de adivinar la suerte de Pariacaca encuentra en los intestinos y el corazón malas noticias en cuanto al destino de éste:

Chaysi huk punchawqa huk llamanwan, Yaurihuanaca sutiyuq llamawan mucharqanku; chaysi chay kimsa chunkamanta huqin Llacuas Quita Pariasca sutiyuq runaqa, may pacham chay kimsa chunka runakuna ñatinta sunqunta llamapmanta rikurqan, chay pacha ñispa ñirqan "A atac, manam allichu pacha wawqi, qipanpiqa kay Pariacaca yayanchik purum anqataqm i" hispas rimarqan.

Y cuentan que un día estaban adorándolo con el sacrificio de una llama, la llama Yaurihuanaca. Uno de los treinta [yanca] de turno, un hombre llamado Llacuas Quita Pariasca, cuando esos treinta hombres examinaban las entrañas y el corazón de la llama, se dirigió a ellos, diciendo, " ¡Oh, que desgracia! El mundo no está bien, herm anos," y añadió, "En el futuro, Pariacaca, nuestro padre, va a ser abandonado." (Ed.*

Urioste párr. 221, p. 147, ''corrección de SDS.)

Se usaba la palabra riku-, 'ver', por adivinar, com binada con el sufijo

-manta añadido al objeto observado, que se podría traducir aquí como

'desde'.

Se creía que con el corazón del animal, Pariacaca mismo les quería com unicar algo: Chaysi hukninqa chay Quita Pariasca "Imamantam qam unanchanki; kay sunqunpiqa ancha alliktam Pariacaca yayanchik riman" ñispa ñiptinsi, payqa manas sunqunta rikuypaqpas qayllaykurqanchu. Karullamanta qawaspataqsi hiña hamutarqan.

Uno de ellos le dijo, "Oye, Quita Pariasca. ¿Por qué piensas eso? En este corazón, nuestro padre Pariacaca nos augura [lit.: "habla", SDS] algo muy bueno." Pero

[Llacuas] ni siquiera se acercó para examinar el corazón. Había hecho su predicción, observándolo desde lejos, (ibid. párr. 222.)

M ientras que el verbo hamut'a- significa en general 'conjeturar, sacar por discurso lo que será bueno y sucederá bien y lo que n o ' (González Holguín

[1608] 1989:147/2), González H olguín ([1608] 1989:148/1) da como tra ducción para el actor, hamut'aq, "adivinador p ru d en te", lo que refleja el uso de esta palabra tam bién en asuntos religiosos.

2. D an zas

El autor de ascendencia indígena, Guarnan Pom a [ca. 1615], describe varios tipos de danzas de los diferentes grupos étnicos que form aban parte del im perio incaico. El térm ino general por él usado en cuanto a esta expresión verbal (cantos) y de gestos (danzas) es taki: “capitulo prim ero de las fiestas pasquas y danzas taquies” (Guarnan Pom a [ca. 1615] 1980:315 [317]). E n su excelente estudio sobre la poesía quechua en la crónica de Guarnan Pom a, H usson (1985; tam bién 1984) analiza el material de G uarnan Pom a y distingue las formas siguientes: (1) uari(cza) (wariqsa) (Husson 1985:70-97)— canto durante la iniciación de los guerreros jóvenes.

(2) *haylle/haylli* (**haylli**) (ibid.)—himno triunfal durante el trabajo y en la guerra. Se canta de forma alterna entre hombres y mujeres, es de carácter bucólico-sentimental; su estructura es marcada por construcciones paralelas y sufijos de "énfasis poético".
(3) *(h)araui* (**harawi**) (Husson 1985:98–199)—expresa alabanza y sentimientos, según Guaman Poma ([ca. 1615] 1980:319 [321]): "el araui y cancion lastimosa que cantan las nustas y los mosos tocan el pingollo". Según Garcilaso los **harawi-q** son "inventadores" que cantan la alabanza del Inca; según González Holguín y Guaman Poma se expresa la pena por los que están ausentes. Estructura: coplas de construcción paralela con "eco", un registro léxico determinado, pares semánticos con estructura simétrica, tanto sinónimos (**aqu** – **tiyu**) como también pares complementarios (**mama** – **yaya**).
(4) Las oraciones son cantos con contenido religioso (Husson 1985:200–64) y también tienen una estructura binaria, denominaciones de los dioses organizadas en pares y oraciones en pares (también se encuentran en Molina y Pachacuti). Una forma especial es el *vacailli* (**waqaylli**), con el cual se pide lluvia.
(5) Formas regionales, Quechua Waywash (Husson 1985:265–324):
   (a) *uauco* (**wawku**) (Guaman Poma [ca. 1615] 1980:321 [323], Chinchaysuyus)—para conservar la fertilidad de los animales de caza.
   (b) *cachiu(i)a/cachaua* (**qach(i)wa**)—Danza en una fila, cantos alternantes, con alusiones sexuales.

Mientras que las informaciones de Guaman Poma son detalladas en la medida en que él ofrece ejemplos de los textos de los cantos ([ca. 1615] 1980:315 [317] ss.), sin embargo con frecuencia carecen de contexto, o sea que no siempre está claro en el marco de qué ritual se actuaban.

Aquí los textos de Huarochirí ofrecen informaciones más amplias.

Se decriben varios rituales que llevaban a cabo los pobladores de la provincia de Huarochirí, en adoración de sus distintas deidades. Se encuentra información sobre el pueblo que lleva a cabo los rituales, sobre la deidad en cuyo honor se hace el ritual, la estación del año en la que se realiza, el motivo del ritual y las danzas relacionadas con él.

Así en mayo los cupara adoraban a Chuquisuso, diosa responsable de la acequia. Los participantes limpiaban la acequia y se quedaban cinco[9] días en una cerca; después iban al pueblo, llevando entre ellos a una mujer que representaba a Chuquisuso. Celebraban y bailaban toda la noche: "Chaypi tukuy hinantin tuta takispa upyaspa runakuna ancha hatun fiestakta rurarqanku" (cap. 7, fol. 71v; ed. Taylor p. 140–1).

El narrador deja claro que esta fiesta se hacía en honor de Chuquisuso y no era solamente una fiesta de descanso después de la limpieza de la acequia (cap. 7).

Otro grupo, el ayllu Allauca, saludaba (**napayku-**) a Anchicara, la deidad responsable por el agua de riego, al final de la estación de lluvias. Para eso,

(2) haylle/haylli (haylli) (ibid.)— himno triunfal durante el trabajo y en la guerra. Se canta de forma alterna entre hom bres y mujeres, es de carácter bucólico-sentimental; su estructura es m arcada po r construcciones paralelas y sufijos de "énfasis poético".

(3) (h)araui (harawi) (Husson 1985:98-199)— expresa alabanza y sentimientos, según G uarnan Pom a ([ca. 1615] 1980:319 [321]): "el araui y canción lastimosa que cantan las nustas y los mosos tocan el pingollo".

Según Garcilaso los harawi-q son "inventadores" que cantan la alabanza del Inca; según González Holguín y Guarnan Pom a se expresa la pena por los que están ausentes. Estructura: coplas de construcción paralela con "eco", un registro léxico determ inado, pares semánticos con estructura simétrica, tanto sinónimos (aqu - tiyu) como tam bién pares com plem entarios (mama - yaya).

(4) Las oraciones son cantos con contenido religioso (Husson 1985:200-64) y tam bién tienen una estructura binaria, denom inaciones de los dioses organizadas en pares y oraciones en pares (también se encuentran en M olina y Pachacuti). Una forma especial es el vacailli (waqaylli), con el cual se pide lluvia.

(5) Form as regionales, Q uechua Waywash (Husson 1985:265-324):

(a) uauco (wawku) (Guarnan Pom a [ca. 1615] 1980:321 [323], Chinchaysuyus)— para conservar la fertilidad de los animales de caza.

(b) cachiu(i)a/cachaua (qach(i)wa)— Danza en una fila, cantos alternantes, con alusiones sexuales.

M ientras que las informaciones de Guarnan Pom a son detalladas en la m edida en que él ofrece ejemplos de los textos de los cantos ([ca. 1615]

1980:315 [317] ss.), sin embargo con frecuencia carecen de contexto, o sea que no siempre está claro en el marco de qué ritual se actuaban.

A quí los textos de H uarochirí ofrecen informaciones más amplias.

Se decriben varios rituales que llevaban a cabo los pobladores de la p ro vincia de H uarochirí, en adoración de sus distintas deidades. Se encuentra inform ación sobre el pueblo que lleva a cabo los rituales, sobre la deidad en cuyo honor se hace el ritual, la estación del año en la que se realiza, el motivo del ritual y las danzas relacionadas con él.

Así en mayo los cupara adoraban a Chuquisuso, diosa responsable de la acequia. Los participantes lim piaban la acequia y se quedaban cinco1' días en una cerca; después iban al pueblo, llevando entre ellos a una mujer que representaba a Chuquisuso. Celebraban y bailaban toda la noche: "Chaypi tukuy hinantin tuta takispa upyaspa runakuna ancha hatun fiestakta rurar-q an k u " (cap. 7, fol. 71v; ed. Taylor p. 140-1).

El narrador deja claro que esta fiesta se hacía en honor de C huquisuso y no era solamente una fiesta de descanso después de la limpieza de la acequia (cap. 7).

O tro grupo, el ayllu Allauca, saludaba (napayku-) a Anchicara, la deidad responsable por el agua de riego, al final de la estación de lluvias. Para eso,

los *huacsa* daban vueltas alrededor del lago, rezaban y ofrecían coca a Anchicara:

Chay pachas chay huacçakuna, hayka runa kaspapas, ña chayaspa, chay Lliuya Qucha ñisqanchikta **antar[a]**ntapas pukuspa. Chay qucha sawakta tumaykuq. Ña tumaykuspas, Anchicara yaku tiyamuqta **napaykuq** riqku. Chaysi simillawan aslla kukallanta wischupuspa ñataq qucha sawaman kutimuq. Chay quchasawas ñataq Anchicarakta chaymanta churinkunaktapas chay kikin Lliuya Qucha Tuta Qucha ñisqanchiktapas muchaqku. Ñawpa pachaqa llamanwan, kanan qipanri, mana llamayuq kaspa, quwillanwan tiqtillanwan imallanwanpas. Kay muchakuyta puchukamuspas, rarqa allayta qallarimurqanku tukuy runakuna. (Cap. 30, fol. 100r; ed. Taylor p. 436–8/437–9.)

En esa ocasión, los *huacsa*, cuantos fuesen, llegaban allá, y daban la vuelta a Lliuya Qucha, soplando sus *antaras*. Después de rodear la laguna, iban a saludar al cuidador del agua. Después de una palabra y de arrojar allí un poco de su coca, se volvían a la orilla de la laguna. Ya en la orilla, rendían culto a Anchicara, luego a sus hijos y finalmente a las mismas lagunas Lliuya Qucha y Tuta Qucha. En tiempos antiguos, ofrecían llamas, pero ahora después que ya no tienen llamas, realizan el culto con sus conejos, **tiqti** [una chicha] o cualquier cosa que tengan, y así toda la gente empieza a cavar la acequia. (Ed. Urioste párr. 385–7, p. 221–3.)

Aquí también se recibe información en cuanto a los instrumentos que se usaban: se trata de las generalmente llamadas flautas de pan[10] (cap. 30).

En la estación del año que se llama *auquisna*, los yunca que vivían en Checa y Collo llevaban a cabo una fiesta para Pariacaca. Los llamados *huac(a)sa* se encargaban de la fiesta. Todo el grupo subía a una montaña (Yncacaya) llevando cada participante una llama a la carrera. Rezaban, hacían sacrificios y adivinaban para saber cómo iba a ser el año. Durante cinco días se iba a distintos sitios para adorar y adivinar; después bailaban los *huacasa*, poniendo coca en sus bolsas: "Ña pichqa punchaw huntaptinmi, tukuy huacasakuna kukakta wallqispa takiq karqan" (cap. 9, fol. 75r; ed. Taylor p. 184–5).

En la fiesta de Chaupiñamca, que se celebraba en la estación de la cosecha (**ancha puquy pacha**), y cuya adoración era parecida a la de Pariacaca, se llevaban a cabo distintas danzas. La danza *huantaycocha* la bailaban los que eran dueños de llamas con (la piel de) un puma en la cabeza[11], y sin este adorno los que no tenían animales; otra danza que se llama *casayaco* se bailaba sin ropa. Una danza, no descrita con más detalle aquí, es el *ayño*. El efecto de la adoración de Chaupiñamca mediante estas danzas solía ser una época fértil.

Chaypaq pascuanpim kanan chay huacsa ñisqanchikkuna kukakta wallqispa pichqa punchaw **takirqanku**. Wakin runakuna, llaman kaptin, pumakta aparispa **takirqan**; mana llamayuqri hinalla. Chaymantam kay puma apariqkunaktam, "Kanan paymi puqun" ñispa, ñirqanku. Chay **takim** kanan **huantaycocha sutiyuq**. Wakin **takiktam** kanan **ayño ñisqaktapas takirqantaq**. Huktam kanan **casayaco sutiyuqta takiq karqanku**. Kay **cassayacokta takiptinsi**, Chaupiñamca ancha kusikuq karqan, porque kayta **takispaqa** llatansi. Wakillan wallparikunanta churaspallas **takiq karqan**, pinqayñintari huk wara utku pachallawan pakaykuspa. Chaymantaqa llatanlla kaytam runakuna **takispa** "Chaupiñamca pinqayninchikta rikuspam ancha kusikun" ñiq karqan. Kayta **takiptintaqsi** ancha puquy pachapas karqan. (Cap. 10, fol. 77r; ed. Taylor p. 200–2/201–3.)

los huacsa daban vueltas alrededor del lago, rezaban y ofrecían coca a Anchicara:

Chay pachas chay huacçakuna, hayka runa kaspapas, ña chayaspa, chay Lliuya Qucha ñisqanchikta antar[a]ntapas pukuspa. Chay qucha sawakta tumaykuq. Na tumay-kuspas, Anchicara yaku tiyamuqta napaykuq riqku. Chaysi simillawan asila kukallanta wischupuspa ñataq qucha sawaman kutimuq. Chay quchasawas ñataq Anchicarakta chaymanta churinkunaktapas chay kikin Lliuya Qucha Tuta Q ucha ñisqanchiktapas muchaqku. Ñawpa pachaqa llamanwan, kanan qipanri, mana llamayuq kaspa, quwillanwan tiqtillanwan imallanwanpas. Kay muchakuyta puchukamuspas, rarqa allayta qallarimurqanku tukuy runakuna. (Cap. 30, fol. lOOr; ed. Taylor p. 4 36-8/437-9.)

En esa ocasión, los huacsa, cuantos fuesen, llegaban allá, y daban la vuelta a Lliuya Qucha, soplando sus antaras. Después de rodear la laguna, iban a saludar al cuidador del agua. Después de una palabra y de arrojar allí un poco de su coca, se volvían a la orilla de la laguna. Ya en la orilla, rendían culto a Anchicara, luego a sus hijos y finalmente a las mismas lagunas Lliuya Qucha y Tuta Qucha. En tiempos antiguos, ofrecían llamas, pero ahora después que ya no tienen llamas, realizan el culto con sus conejos, tiqti [una chicha] o cualquier cosa que tengan, y así toda la gente empieza a cavar la acequia. (Ed. Urioste párr. 385-7, p. 221-3.)

A quí tam bién se recibe inform ación en cuanto a los instrum entos que se usaban: se trata de las generalmente llamadas flautas de pan (cap. 30).

E n la estación del año que se llama auquisna, los yunca que vivían en Checa y Collo llevaban a cabo una fiesta para Pariacaca. Los llamados huac(a)sa se encargaban de la fiesta. Todo el grupo subía a una m ontaña (Yncacaya) llevando cada participante una llama a la carrera. Rezaban, hacían sacrificios y adivinaban para saber cómo iba a ser el año. D urante cinco días se iba a distintos sitios para adorar y adivinar; después bailaban los huacasa, poniendo coca en sus bolsas: "Ña pichqa punchaw huntaptinm i, tukuy huacasakuna kukakta wallqispa takiq k arq an " (cap. 9, fol. 75r; ed.

Taylor p. 184-5).

E n la fiesta de Chaupiñam ca, que se celebraba en la estación de la cosecha (ancha puquy pacha), y cuya adoración era parecida a la de Pariacaca, se llevaban a cabo distintas danzas. La danza huantaycocha la bailaban los que eran dueños de llamas con (la piel de) un pum a en la cabeza", y sin este ad o rno los que no tenían animales; otra danza que se llama casayaco se bailaba sin ropa. U na danza, no descrita con más detalle aquí, es el ayño. El efecto de la adoración de Chaupiñam ca m ediante estas danzas solía ser una época fértil.

Chaypaq pascuanpim kanan chay huacsa ñisqanchikkuna kukakta wallqispa pichqa punchaw takirqanku. Wakin runakuna, llaman kaptin, pumakta aparispa takirqan; mana llamayuqri hinalla. Chaymantam kay puma apariqkunaktam, "Kanan paymi p u q u n " ñispa, ñirqanku. Chay takim kanan huantaycocha sutiyuq. Wakin takiktam kanan ayño ñisqaktapas takirqantaq. Huktam kanan casayaco sutiyuqta takiq karqanku. Kay cassayacokta takiptinsi, Chaupiñamca ancha kusikuq karqan, porque kayta takispaqa llatansi. Wakillan wallparikunanta churaspallas takiq karqan, pinqay-nintari huk wara utku pachallawan pakaykuspa. Chaymantaqa Uatanlla kaytam runakuna takispa "Chaupiñamca pinqayninchikta rikuspam ancha kusikun" ñiq karqan.

Kayta takiptintaqsi ancha puquy pachapas karqan. (Cap. 10, fol. 77r; ed. Taylor p.

200-2/201-3.)

Se sabe que en su festival los susodichos *huacsa* bailaban por cinco días, cargando coca. Algunas personas, si tenían llamas, danzaban, poniéndose pieles de puma; los que no tenían llamas, así como estaban. Con relación a los que vestían pieles de puma, la gente decía, "Ellos prosperan." Ahora bien, esta danza se llama *huantaycocha*, también bailaban otra danza llamada *ayño*. Se sabe que también bailaban otra danza llamada *cassayaco*. Mientras bailaban el *cassayaco*, Chaupiñamca se alegraba mucho, porque cuando la bailaban, lo hacían desnudos, poniéndose solamente sus adornos marciales, y cubriéndose sus vergüenzas con un paño calzón de algodón. Y sabemos que después bailaban completamente desnudos y decían, "Chaupiñamca se regocija mucho, viendo nuestras vergüenzas." Después de bailar esta danza, había una temporada muy fértil. (Ed. Urioste párr. 150–151, p. 79.)

Los checa, en adoración de Tutayquiri, el hijo de Pariacaca, bailaban dentro de su ritual en noviembre; esta estación tenía el nombre de la misma danza: *chanco* y también se llamaba *ysquicaya*. Con los rituales de este mes en forma de cacería (**chaku**) se pedía lluvia. El *ayño* era bailado por los que conseguían cazar un venado, y en esta danza se empleaba un adorno de la cola (de la presa) en forma de **wayta**, que era un plumaje o flor. En el cap. 9, estas *wayta* se describen como hechas de las alas de un pájaro llamado **wakamayu**[12]. El *chanco* era bailado por los que no habían podido coger nada.

Kaytam kanan kay checakunaqa kay Tutayquirip purisqanta, "Paypaq kallpanta purini" ñispa, watankunapi kay llaqtamanta tukuy hinantin qarikuna, chakukta ruraypaq, lluqsiq karqa kay nobiembre killapi. Chay pachataqmi tamyata mañaq karqanku. Runakunapas "Kanan chancop mitanpim, pacha tamyanqa" ñispa, ñirqanku. Kay tutayquirip kallpan ñisqanchiktam chakukta ruraspa, kaymanta tukuy huacsakuna mana huacsapas lluqsispa, Tupicocha hanaqnin Mayani ñisqapi, puñuypaq riq karqanku. Chay punchawri wanakukta hapispa, lluychuktapas ima haykaktapas hapispa, chay hapiqmi, kanan ayllunpi mayqin hapispapas, ayllun huacsa kaptinqa, paymantaq quq karqan, chaypaq chupanta waytallispa, **ayño ñisqa takikta ayñunqanpaq**. Mana hapiqri hinataqmi, **chancollakta chancuspa**, **takirqan**. (Cap. 11, fol. 106r; ed. Taylor p. 208–10/209–11.)

Y se sabe que los Checa salían todos los años de este poblado en el mes de noviembre para realizar una cacería, esto es todos los hombres, diciendo, "Caminamos sobre las pisadas de Tutayquiri, caminamos su *kallpa* [fuerza, SDS]." En esa ocasión, solían pedir lluvia, la gente decía, "Ahora, en la temporada del *chanco*, la tierra lloverá." Y así, realizaban la cacería llamada "La Fuerza de Tutayquiri", y salían de aquí todos los *huacsa*, y se iban a dormir en Mayani que queda arriba de Tupicocha. Ese día, agarraban guanacos, venados y otros animales. El que los cogía, y no importaba quien fuera, si tenía a alguien en su ayllu que fuere *huacsa*, a él le daba los animales, para que se adornara con las colas, y así bailase la danza llamada *ayño*. Los que no cogían nada, bailaban así como estaban y danzaban el *chanco*. (Ed. Urioste párr. 158–60, p. 83.)

Después se visitaban distintos lugares sagrados en donde se rezaba. En seguida volvían al pueblo donde ofrecían chicha y carne a los dioses. Finalmente en un llano fuera del pueblo (**pampa**) bailaban primero el *ayño*, después el *chanco*, con lo cual causaban que lloviera:

...ñataq tukuy hinantin runakuna pampapi tiyaykuspa, **ayño ñisqa takikta** ña qallarirqan. Kaykunam kanan **chanco sutiyuq** chaymantam ña *chancuptinqa*, pachapas, "Ña" ñispa, tamyamuq. (Cap. 11, fol. 106v; ed. Taylor p. 214–5.)

Se sabe que en su festival los susodichos huacsa bailaban por cinco días, cargando coca.

Algunas personas, si tenían llamas, danzaban, poniéndose pieles de puma; los que no tenían llamas, así como estaban. Con relación a los que vestían pieles de puma, la gente decía, "Ellos prosperan." Ahora bien, esta danza se llama huantaycocha, también bailaban otra danza llamada ayño. Se sabe que también bailaban otra danza llamada cassayaco. Mientras bailaban el cassayaco, Chaupiñamca se alegraba mucho, porque cuando la bailaban, lo hacían desnudos, poniéndose solamente sus adornos marciales, y cubriéndose sus vergüenzas con un paño calzón de algodón. Y sabemos que después bailaban completamente desnudos y decían, "Chaupiñamca se regocija mucho, viendo nuestras vergüenzas." Después de bailar esta danza, había una temporada muy fértil.

(Ed. Urioste párr. 150-151, p. 79.)

Los checa, en adoración de Tutayquiri, el hijo de Pariacaca, bailaban d entro de su ritual en noviembre; esta estación tenía el nom bre de la misma d anza; chanco y tam bién se llamaba ysquicaya. Con los rituales de este mes en forma de cacería (chaku) se pedía lluvia. El ayño era bailado por los que conseguían cazar un venado, y en esta danza se empleaba un adorno de la cola (de la presa) en forma de wayta, que era un plumaje o flor. En el cap. 9, estas wayta se describen como hechas de las alas de un pájaro llamado wakamayu12. El chanco era bailado por los que no habían podido coger nada.

Kaytam kanan kay checakunaqa kay Tutayquirip purisqanta, "Paypaq kallpanta purini"

ñispa, watankunapi kay llaqtamanta tukuy hinantin qarikuna, chakukta ruraypaq, lluqsiq karqa kay nobiembre killapi. Chay pachataqmi tamyata mañaq karqanku. Runa-kunapas "Kanan chancop mitanpim, pacha tamyanqa" ñispa, ñirqanku. Kay tutayquirip kallpan ñisqanchiktam chakukta ruraspa, kaymanta tukuy huacsakuna mana huacsapas lluqsispa, Tupicocha hanaqnin Mayani ñisqapi, puñuypaq riq karqanku.

Chay punchawri wanakukta hapispa, lluychuktapas ima haykaktapas hapispa, chay hapiqmi, kanan ayllunpi mayqin hapispapas, ayllun huacsa kaptinqa, paymantaq quq karqan, chaypaq chupanta waytallispa, ayño ñisqa takikta ayñunqanpaq. Mana hapiqri hinataqmi, chancollakta chancuspa, takirqan. (Cap. 11, fol. 106r; ed. Taylor p. 208-10/209-11.)

Y se sabe que los Checa salían todos los años de este poblado en el mes de noviembre para realizar una cacería, esto es todos los hombres, diciendo, "Caminamos sobre las pisadas de Tutayquiri, caminamos su kallpa [fuerza, SDS]." En esa ocasión, solían pedir lluvia, la gente decía, "Ahora, en la temporada del chanco, la tierra lloverá." Y así, realizaban la cacería llamada "La Fuerza de Tutayquiri", y salían de aquí todos los huacsa, y se iban a dormir en Mayani que queda arriba de Tupicocha. Ese día, agarraban guanacos, venados y otros animales. El que los cogía, y no importaba quien fuera, si tenía a alguien en su ayllu que fuere huacsa, a él le daba los animales, para que se adornara con las colas, y así bailase la danza llamada ayño. Los que no cogían nada, bailaban así como estaban y danzaban el chanco. (Ed. Urioste párr. 158-60, p. 83.) D espués se visitaban distintos lugares sagrados en donde se rezaba. En seguida volvían al pueblo donde ofrecían chicha y carne a los dioses. Finalm ente en un llano fuera del pueblo (pampa) bailaban prim ero el ayño, después el chanco, con lo cual causaban que lloviera:

...ñataq tukuy hinantin runakuna pampapi tiyaykuspa, ayño ñisqa takikta ña qallarirqan. Kaykunam kanan chanco sutiyuq chaymantam ña chancuptinqa, pachapas,

"Ñ a" ñispa, tamyamuq. (Cap. 11, fol. 106v; ed. Taylor p. 214-5.)

...todos los asistentes se sentaban en el suelo y seguidamente empezaban la danza llamada *ayño*. Y luego, cuando bailaban el *chanco*, la tierra decía, "Ahora sí", y llovía. (Ed. Urioste párr. 164, p. 85.)

En la tabla siguiente (Tabla 1) se puede apreciar la variedad de los factores que determinaban los rituales y en particular las danzas[13]:

cap.	grupo	estación	motivo	deidad	danza
7	Cupara	mayo	limpieza de acequia	Chuquisuso	
9	Yunca	*auquisna* (abril)[14]	buen año	Pariacaca	
10		*chaicasna* junio	cosecha, época fértil	Chaupiñamca	*huantaycocha, ayño casayaco*
11	Checa	*chanco mita = ysquicaya* noviembre	pedir lluvia	Tutayquiri	*ayño chanco*
13	Mama	junio	adoración por creadora	Chaupiñamca	*aylliua*[15]
30	ayllu Allauca	final de la época de lluvias	fertilidad, después de la limpieza de acequia	Anchicara	Instrumento: *antaranta puku-*

Tabla 1.

Esta variedad en las danzas y sus nombres muestra también la variedad de las manifestaciones religiosas locales.[16] Se usan las palabras castellanas "fiesta" y "pascua" cuando el narrador habla de las fiestas en general. El término genérico quechua era **taki**, que el autor de los textos de Huarochirí emplea como hiperónimo, especificando las danzas particulares por "[danza particular] **ñisqa/sutiyuq (taki-)**" (marcado por caracteres gruesos en las citas). Las danzas mismas tienen distintos nombres, algunos de los cuales también se usan como expresiones verbales, como en los pasajes citados (marcados por caracteres gruesos). La forma causativa de **taki-**: **taki-chi-**: 'ausar a bailar, hacer bailar' se emplea siempre cuando el narrador se refiere a que se baila con 'adornos'de algún tipo, como ser:

Pieles de animales

Hatun fiestapiraqmi umansawa churaspa **takichisunki**; chaymanta watanpi qamta lluqsichispari, huk llamanta nakasparaqmi **takichisunki** (cap. 2, fol. 65v; ed. Taylor p. 64–5).

En las fiestas grandes te harán bailar [dice Cuniraya al puma], poniéndote en sus cabezas; después, sacándote cada año, matando una de sus llamas, te harán bailar (trad. SDS).

...todos los asistentes se sentaban en el suelo y seguidamente empezaban la danza llamada ayño. Y luego, cuando bailaban el chanco, la tierra decía, “Ahora sí”, y llovía.

(Ed. Urioste párr. 164, p. 85.)

E n la tabla siguiente (Tabla 1) se puede apreciar la variedad de los factores que determ inaban los rituales y en particular las danzas13:

cap.

grupo

estación

motivo

deidad

danza

7

Cupara

mayo

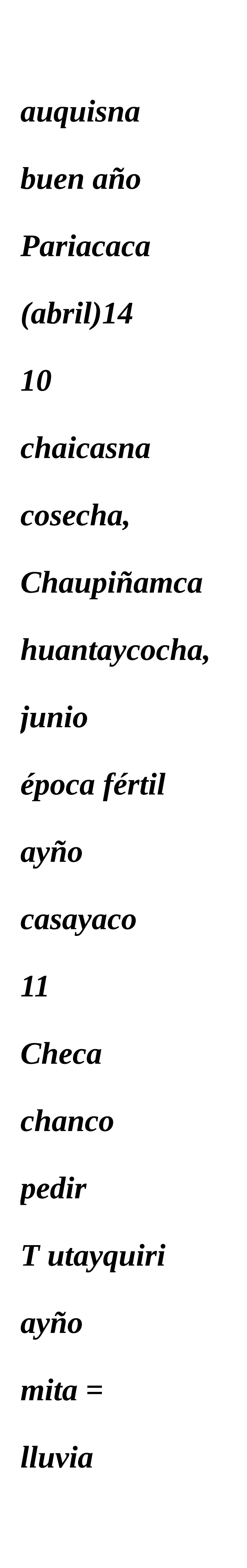
limpieza

Chuquisuso

de acequia

9

Yunca


auquisna

buen año

Pariacaca

(abril)14

10

chaicasna

cosecha,

Chaupiñamca

huantaycocha,

junio

época fértil

ayño

casayaco

11

Checa

chanco

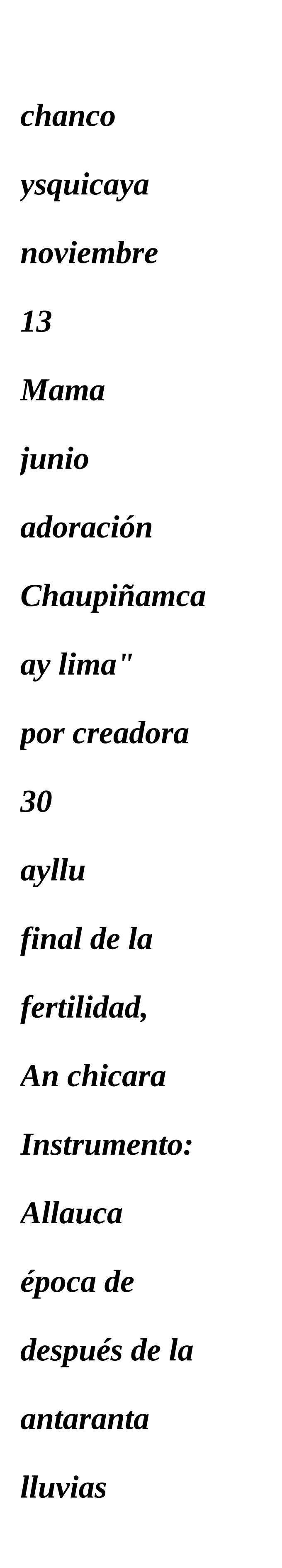
pedir

T utayquiri

ayño

mita =

lluvia


chanco

ysquicaya

noviembre

13

Mama

junio

adoración

Chaupiñamca

ay lima"

por creadora

30

ayllu

final de la

fertilidad,

An chicara

Instrumento:

Allauca

época de

después de la

antaranta

lluvias

limpieza de

puku-

acequia

Tabla 1.

Esta variedad en las danzas y sus nom bres m uestra tam bién la variedad de las manifestaciones religiosas locales.16 Se usan las palabras castellanas “fiesta ” y “pascua” cuando el narrador habla de las fiestas en general. El térm ino genérico quechua era taki, que el autor de los textos de H uarochirí emplea como hiperónim o, especificando las danzas particulares p o r “ [danza particular] ñisqa/sutiyuq (taki-)” (marcado por caracteres gruesos en las citas).

Las danzas mismas tienen distintos nom bres, algunos de los cuales tam bién se usan como expresiones verbales, como en los pasajes citados (marcados po r caracteres gruesos). La forma causativa de taki-: taki-chi-: ‘ausar a bailar, hacer bailar’ se emplea siempre cuando el narrador se refiere a que se baila con ‘adornos’de algún tipo, como ser:

Pieles de animales

H atun fiestapiraqmi umansawa churaspa takichisunki; chaymanta watanpi qamta lluqsichispari, huk llamanta nakasparaqmi takichisunki (cap. 2, fol. 65v; ed. Taylor p.

64-5).

En las fiestas grandes te harán bailar [dice Cuniraya al puma], poniéndote en sus cabezas; después, sacándote cada año, matando una de sus llamas, te harán bailar (trad.

SDS).

La imagen de un animal:

> ...pirqasawa huk gato montés ancha sumaq pintasqakama rikurirqan. ... chayta rikuspa, ... chayta hatallirqanku, **takichispataq** (cap. 24, fol. 93r; ed. Taylor p. 360–1).

> ...apareció encima de una pared un gato montés muy hermosamente pintado. ... al verlo, ... lo sacaron, haciéndolo bailar (trad. SDS).

La huaca Ñamsapa, cuya representación (tal vez su momia o una máscara hecha en base a ésta) se usa en la danza así como un trofeo de un guerrero enemigo:

> Kaytas, "Paymi paqarinchik; kaymi ñawpaq kay llaqtaman hamuq chapaq" ñispas, kikinta uyanta kuchuspa, **takichirqan**. Chaymantas, awqapi hapimuspari, uyantataq kuchuspa, "Kaymi sinchi kasqay" ñispa, **takichirqan**. (Cap. 24, fol. 93v; ed. Taylor p. 370–2/371–3.)

> A éste [Ñamsapa] –diciendo, "El es nuestro origen; es él quien vino primero a este pueblo y lo poseyó"– lo hicieron bailar, cortándose su propia cara [o: cortándo*le*]. Entonces, cuando cogían a alguien prisionero en la guerra, cortándole la cara, diciendo, "Este es mi fuerza", lo hicieron bailar. (Trad. SDS.)

Una nota de Salomon (ed. Salomon p. 120, nota 619) aclara que probablemente se trataba de una máscara hecha con la piel y los huesos del enemigo muerto.[17]

Estos ejemplos implican que el que bailaba hacía también bailar al objeto, y de esta forma daba una relativa "animación" a estos objetos que ciertamente en la cultura andina no eran concebidos como objetos sin vida.

A manera de resumen se puede decir que las festividades que se celebraban con diferentes motivos y que se dirigían a otras tantas deidades, sin embargo tenían en común la intención de conseguir fertilidad y prosperidad. En algunos casos una danza daba el nombre a la fiesta y a la estación de ella misma, como en el caso de *chanco* que denominaba una danza así como también la época en la que se pedía lluvia: *chanco mita*. Las mismas danzas se bailaban en distintas ocasiones: así el *ayño* se bailaba para pedir agua a Tutayquiri y también en la cosecha para Chaupiñamca. Las danzas se diferenciaban también en cuanto a sus actores, que en muchos casos parecen haber sido los *huacsa*, pero en otras oportunidades toda la gente del pueblo. Asimismo se distinguían por la ropa y el adorno que se llevaba; así p. ej. el *huantaycocha* se bailaba con la piel de un puma, mientras que el *casayaco* se bailaba sin ropa. Otro aspecto es si el que baila había cogido un animal en la caza o no: los que habían tenido esta suerte, bailaban el *ayño*, los otros el *chanco*. Ciertamente no se puede reconstruír un sistema coherente, pero el uso de los modos reportativos y afirmativos en quechua por parte del narrador es consistente y parece ser convincente[18], lo cual hace parecer estos datos relativamente fiables. En cuanto a cierta inconsistencia y a la falta de coherencia, hay que tener en cuenta que los textos probablemente fueron concebidos/narrados por indígenas, y tal vez redactados por un sacerdote cristiano. Además, me parece ser muy probable que—aparte de algunas ideas generales en cuanto al mundo sobrenatural y a la naturaleza—cada pueblo haya

L a im agen de un anim al:

...pirqasawa huk gato montes ancha sumaq pintasqakama rikurirqan. ... chayta rikuspa,

... chayta hatallirqanku, takichispataq (cap. 24, fol. 93r; ed. Taylor p. 360—1).

...apareció encima de una pared un gato montés muy hermosamente pintado. ... al verlo, ... lo sacaron, haciéndolo bailar (trad. SDS).

La huaca Namsapa, cuya representación (tal vez su momia o una máscara hecha en base a ésta) se usa en la danza así como un trofeo de un guerrero enemigo:

Kaytas, "Paymi paqarinchik; kaymi ñawpaq kay llaqtaman hamuq chapaq" ñispas, kikinta uyanta kuchuspa, takichirqan. Chaymantas, awqapi hapimuspari, uyantataq kuchuspa, "Kaymi sinchi kasqay" ñispa, takichirqan. (Cap. 24, fol. 93v; ed. Taylor p.

370-2/371-3.)

A éste [Ñamsapa] -diciendo, "El es nuestro origen; es él quien vino primero a este pueblo y lo poseyó"- lo hicieron bailar, cortándose su propia cara [o: cortándo/e].

Entonces, cuando cogían a alguien prisionero en la guerra, cortándole la cara, diciendo,

"Este es mi fuerza", lo hicieron bailar. (Trad. SDS.)

Una nota de Salomon (ed. Salomon p. 120, nota 619) aclara que p robablem ente se trataba de una máscara hecha con la piel y los huesos del enemigo m uerto.17

Estos ejemplos implican que el que bailaba hacía tam bién bailar al objeto, y

de esta forma daba una relativa “anim ación” a estos objetos que ciertam ente en la cultura andina no eran concebidos como objetos sin vida.

A m anera de resum en se puede decir que las festividades que se celebraban con diferentes motivos y que se dirigían a otras tantas deidades, sin em bargo tenían en com ún la intención de conseguir fertilidad y prosperidad. En algunos casos una danza daba el nom bre a la fiesta y a la estación de ella misma, como en el caso de chanco que denom inaba una danza así como tam bién la época en la que se pedía lluvia: chanco mita. Las mismas danzas se bailaban en distintas ocasiones: así el ayño se bailaba para pedir agua a Tutayquiri y tam bién en la cosecha para Chaupiñamca. Las danzas se diferenciaban tam bién en cuanto a sus actores, que en m uchos casos parecen haber sido los huacsa, pero en otras oportunidades toda la gente del pueblo. Asimismo se distinguían po r la ropa y el adorno que se llevaba; así p. ej. el huantaycocha se bailaba con la piel de un pum a, mientras que el casayaco se bailaba sin ropa.

O tro aspecto es si el que baila había cogido un animal en la caza o no: los que habían tenido esta suerte, bailaban el ayño, los otros el chanco.

Ciertam ente no se puede reconstruir un sistema coherente, pero el uso de los m odos reportativos y afirmativos en quechua por parte del narrador es consistente y parece ser convincente[18], lo cual hace parecer estos datos relativam ente fiables. E n cuanto a cierta inconsistencia y a la falta de coherencia, hay que tener en cuenta que los textos probablem ente fueron concebidos/narrados por indígenas, y tal vez redactados po r un sacerdote cristiano. Además, me parece ser muy probable que— aparte de algunas ideas generales en cuanto al m undo sobrenatural y a la naturaleza— cada pueblo haya

tenido sus propias interpretaciones que podían divergir inclusive dentro de la misma provincia.

La situación en el contexto de rituales complejos de adoración (**mucha**-) de las danzas así como también de los sacrificios demuestra su importancia en la comunicación con los dioses. Para completar la imagen, a continuación se presentarán a manera de ejemplo dos tipos de rituales: las fiestas de los pastores y los rituales relacionados con el nacimiento de niños excepcionales.

3. Fiestas de pastores

Según las informaciones de las fuentes coloniales, los diferentes grupos étnicos, sociales y aparentemente también los ayllus celebraban sus fiestas particulares.[19] Los dos documentos que refieren descripciones de fiestas de pastores, son las "Tradiciones de Huarochirí" (cap. 24, fol. 94r–95v; ed. Taylor p. 372–2) sobre Huarochirí, y el de Ayala ([1614] 1976:283) sobre Chinchaycocha, es decir, ambos tratan del Perú central.

De la fiesta descrita por Ayala se sabe que se llevaba a cabo tres días en diciembre[20] (ésta era la estación de más preocupación por el ganado, véase el cap. 8.1.2 sobre el ciclo anual en Dedenbach-Salazar Sáenz 1990) y que los rituales se dirigían a las lagunas como sitio de origen o fuerza creadora de los animales. Del ritual narrado en las "Tradiciones de Huarochirí" se colige que tenía lugar una vez al año ("Tradiciones de Huarochirí" fol. 94r), que se llevaba a cabo encima de una montaña (fol. 94v) y en otro caso en un llano (fol. 95r) y que se dirigía a las *caullama* que se encargaban del aumento del ganado y a las huacas regionales (fol. 94v; fol. 95r). En los dos casos se pedían camélidos a los respectivos seres sobrenaturales, en Chinchaycocha a las lagunas, en Huarochirí a Omapacha y a Quimquilla.

Según las "Tradiciones de Huarochirí", se hacían dos figuras de una determinada especie de paja que representaban un hombre y una mujer y que se habían producido en favor de las llamas:

> Kay llamapaqmi urqupaq chinapaq hinataq sitarqanku (cap. 24, fol. 95v; ed. Taylor p. 390–1).
>
> Y así arrojaban sus lanzas para obtener llamas, para machos y para hembras (ed. Urioste párr. 338, p. 200–1).

A estas figuras se les tiraba con una honda, tanto hombres como mujeres, ellas cantando sin tambores[21], todos diciendo: "recibe a tu hijo pobre":

> Kayta sitaptinsi, warmikunaqa, ayllu ayllu yaykuspa, sitaptin, mana **wankar[ni]yuq** warmikunapas takipuq karqan, kay simikta rimaspa: "Wakcha churiykikta chaskipuy" ñispa, huasca ñisqanchiktari "Wakcha churiykikta chaskipuytaq" ñispataq (cap. 24, fol. 94v; ed. Taylor p. 384–5).
>
> Mientras los hombres las lanzaban, entrando ayllu por ayllu, las mujeres, que no tenían tambores [SDS], bailaban, diciendo estas palabras, "Recibe a tus hijos desvalidos", y diciendo igualmente al *huasca* [SDS], "Recibe también a tus pobres hijos" (ed. Urioste párr. 330, p. 199).

tenido sus propias interpretaciones que podían divergir inclusive dentro de la misma provincia.

La situación en el contexto de rituales complejos de adoración (mucha-) de las danzas así como tam bién de los sacrificios dem uestra su im portancia en la com unicación con los dioses. Para com pletar la imagen, a continuación se presentarán a m anera de ejemplo dos tipos de rituales: las fiestas de los pastores y los rituales relacionados con el nacimiento de niños excepcionales.

3. F iestas d e p a sto res

Según las inform aciones de las fuentes coloniales, los diferentes grupos étnicos, sociales y aparentem ente tam bién los ayllus celebraban sus fiestas particulares.19 Los dos docum entos que refieren descripciones de fiestas de pastores, son las "Tradiciones de H uarochirí" (cap. 24, fol. 94r-95v; ed.

Taylor p. 372-2) sobre H uarochirí, y el de Ayala ([1614] 1976:283) sobre Chinchaycocha, es decir, ambos tratan del P erú central.

D e la fiesta descrita p o r Ayala se sabe que se llevaba a cabo tres días en diciem bre20 (ésta era la estación de más preocupación por el ganado, véase el cap. 8.1.2 sobre el ciclo anual en Dedenbach-Salazar Sáenz 1990) y que los rituales se dirigían a las lagunas como sitio de origen o fuerza creadora de los animales. Del ritual narrado en las "Tradiciones de H uarochirí" se colige que tenía lugar una vez al año ("Tradiciones de H uarochirí" fol. 94r), que se llevaba a cabo encima de una m ontaña (fol. 94v) y en otro caso en un llano (fol. 95 r) y que se dirigía a las caullama que se encargaban del aum ento del ganado y a las huacas regionales (fol. 94v; fol. 95 r). E n los dos casos se pedían camélidos a los respectivos seres sobrenaturales, en Chinchaycocha a las lagunas, en H uarochirí a O m apacha y a Quimquilla.

Según las "Tradiciones de H uarochirí", se hacían dos figuras de una d eterm inada especie de paja que representaban un hom bre y una m ujer y que se habían producido en favor de las llamas:

Kay llamapaqmi urqupaq chinapaq hinataq sitarqanku (cap. 24, fol. 95v; ed. Taylor p.

390-1).

Y así arrojaban sus lanzas para obtener llamas, para machos y para hembras (ed.

Urioste párr. 338, p. 200-1).

A estas figuras se les tiraba con una honda, tanto hom bres como mujeres, ellas cantando sin tam bores21, todos diciendo: "recibe a tu hijo p o b re ": Kayta sitaptinsi, warmikunaqa, ayllu ayllu yaykuspa, sitaptin, mana wankar[ni]yuq warmikunapas takipuq karqan, kay simikta rimaspa: "W akcha churiykikta chaskipuy"

ñispa, huasca ñisqanchiktari "Wakcha churiykikta chaskipuytaq" ñispataq (cap. 24, fol.

94v; ed. Taylor p. 384-5).

Mientras los hombres las lanzaban, entrando ayllu por ayllu, las mujeres, que no tenían tambores [SDS], bailaban, diciendo estas palabras, "Recibe a tus hijos desvalidos", y diciendo igualmente al huasca [SDS], "Recibe también a tus pobres hijos" (ed. Urioste párr. 330, p. 199).

Se esperaba que de esta manera la deidad les quisiese: "kuyaykuwanqa" (fol. 95r; ed. Taylor p. 388–9) y:

> Churita ima hayka mikunallaytapas quwanqa.
>
> Hijos y cualquier tipo de comida me dará (cap. 24, fol. 95r; ed. Taylor p. 386–7).

De la relación de Huarochirí no se puede colegir de qué tipo eran las hondas; solamente se sabe que el acto de tirarlas era denominado **sita-**[22] y el ritual mismo *vihco*[23]. Ayala describe las hondas denominadas *titahuaraca*[24] de Chinchaycocha de la manera siguiente:

> Estas hazian con unas sogas de lana de la tierra no torcida ni entrahilada sino encordonada y era esta soga muy gorda y en el un remate tenia una cabeça muy bien formada de carnero de la tierra con su boca, narizes, ojos y orejas y era de largo la soga de dos uaras o poco mas y el otro cabo y remate tenia la cola como carnero.

En una carta de 1613, el jesuíta Sebastián hace una interpretación de esto:

> tiraban piedras con unas hondas de lana en cuio remate tenían por ídolo una cabeça de carnero en reconosimiento de las que les daba la laguna (citado por Duviols 1976b:292).

En cuanto a los bailes que formaban parte del ritual, Ayala dice:

> Estas [hondas] trayan en las manos los yndios y las yndias detras dellos con unos tamborillos cantando la *llamaya* y ynuocando a tres lagunas a quienes atribuyan la creacion de esos animales...

Guaman Poma ([ca. 1615] 1980:321 [323]), en su descripción de las fiestas del Chinchaysuyu, nos da una idea de tal canto de los pastores, los **llama michi-q**: "llamayay llama ynya aylla llama".

Aparte de las hondas que, según las "Tradiciones de Huarochirí" (fol. 94r; ed. Taylor, p. 376–7), se relacionan con Omapacha, este ser sobrenatural también es vinculado con un instrumento de música hecho de un caracol y denominado *huanapaya* que usaban en esta fiesta.[25] Queda sin aclarar si el *huanapaya* era usado en este ritual para el aumento del ganado porque, al igual que los camélidos, provenía del agua. El ritual era acompañado por sacrificios, y la carne de los mismos era comida por los *yanca* encargados de ejecutarlos. Asimismo se bailaba la danza llamada *mac(h)ua*[26]:

> Chaymantam kanan kay kikin ñisqanchikkunakta iskay wata takirqan, watanpi huk mitalla. Chaymi, iskay wata kaptinpas, iskay mitallataq takirqan. Chaymantam kanan iskay watataq **machua sutiyuq takikta takirqan**. (Fol. 94r; ed. Taylor p. 378–9.)
>
> Sabemos que las comunidades mencionadas danzaban por dos años, una sola vez cada año, y ya que lo hacían por dos años, danzaban solamente dos veces. Además, danzaban por dos años la danza ceremonial llamada *macua*. (Ed. Urioste párr. 326, p. 197.)

En cuanto a la terminología usada en las "Tradiciones de Huarochirí", resalta, igual que en los sacrificios, que se trata de un acto comunicativo con los seres sobrenaturales. Ellos son los propietarios de los camélidos, "llamay**uq**" (fol. 95r; ed. Taylor p. 386–7) que reparten las llamas: "rakimuq" (fol. 94r; ed. Taylor p. 376–7), porque las personas se las piden: "Chaypi

Se esperaba que de esta m anera la deidad les quisiese: “kuyaykuw anqa”

(fol. 95r; ed. Taylor p. 388-9) y:

Churita ima hayka mikunallaytapas quwanqa.

Hijos y cualquier tipo de comida me dará (cap. 24, fol. 95r; ed. Taylor p. 386-7).

De la relación de H uarochirí no se puede colegir de qué tipo eran las hondas; solamente se sabe que el acto de tirarlas era denom inado sita--2 y el ritual mismo vihco2\ Ayala describe las hondas denom inadas titahuaraca 2Ade Chinchaycocha de la m anera siguiente:

Estas hazian con unas sogas de lana de la tierra no torcida ni entrahilada sino encordonada y era esta soga muy gorda y en el un remate tenia una cabeça muy bien formada de carnero de la tierra con su boca, narizes, ojos y orejas y era de largo la soga de dos uaras o poco mas y el otro cabo y remate tenia la cola como carnero.

E n una carta de 1613, el jesuíta Sebastián hace una interpretación de esto: tiraban piedras con unas hondas de lana en cuio remate tenían por ídolo una cabeça de carnero en reconosimiento de las que les daba la laguna (citado por Duviols 1976b:292).

En cuanto a los bailes que form aban parte del ritual, Ayala dice:

Estas [hondas] trayan en las manos los yndios y las yndias detras dellos con unos tam-borillos cantando la llatnaya y ynuocando a tres lagunas a quienes atribuyan la creación de esos animales...

G uarnan Pom a ([ca. 1615] 1980:321 [323]), en su descripción de las fiestas del Chinchaysuyu, nos da una idea de tal canto de los pastores, los llama michi-q: “Uamayay llama ynya aylla llam a”.

A parte de las hondas que, según las "Tradiciones de H uarochirí" (fol. 94r; ed. Taylor, p. 376-7), se relacionan con Om apacha, este ser sobrenatural tam bién es vinculado con un instrum ento de música hecho de un caracol y denom inado huanapaya que usaban en esta fiesta.25 Q ueda sin aclarar si el huanapaya era usado en este ritual para el aum ento del ganado porque, al igual que los camélidos, provenía del agua. El ritual era acom pañado por sacrificios, y la carne de los mismos era comida por los yanca encargados de ejecutarlos. Asimismo se bailaba la danza llamada m ac(h)uab

Chaymantam kanan kay kikin ñisqanchikkunakta iskay wata takirqan, watanpi huk mitalla. Chaymi, iskay wata kaptinpas, iskay mitallataq takirqan. Chaymantam kanan iskay watataq machua sutiyuq takikta takirqan. (Fol. 94r; ed. Taylor p. 378—9.) Sabemos que las comunidades mencionadas danzaban por dos años, una sola vez cada año, y ya que lo hacían por dos años, danzaban solamente dos veces. Además, danzaban por dos años la danza ceremonial llamada macua. (Ed. Urioste párr. 326, p.

197.)

E n cuanto a la terminología usada en las "Tradiciones de H u aro ch irí", resalta, igual que en los sacrificios, que se trata de un acto comunicativo con los seres sobrenaturales. Ellos son los propietarios de los camélidos,

"llam ayuq" (fol. 95r; ed. Taylor p. 386-7) que reparten las llamas: "rakim uq"

(fol. 94r; ed. Taylor p. 376-7), porque las personas se las piden: "Chaypi

llamayta **maña**musaq", "Iré allí a pedir llamas" (fol. 95r; ed. Taylor p. 388–9, trad. SDS), implicando una relación recíproca, pues la misma palabra, en construcciones diferentes, puede significar también 'prestar' (González Holguín [1608] 1989:227–8). Otra palabra usada aquí es **chaski-**: "wakcha churiykikta **chaskipuytaq**", (fol. 94v; ed. Taylor p. 384–5), **chaski-** teniendo el significado de 'recibir', 'acoger', acompañado por el sufijo benefactivo **-pu**: "y recibe para su bien a tu hijo" (trad. SDS). La calificación del hombre como hijo representa cierto grado de familiaridad con el ser sobrenatural, pero al mismo tiempo el hombre es pobre, sin ningún poder, **wakcha**, en comparación con la divinidad.

4. Rituales relacionados con el nacimiento de niños excepcionales

En los suplementos de los textos de Huarochirí, se encuentran descripciones de los rituales que se llevaban a cabo cuando un niño nacía bajo circunstancias especiales, es decir, en el primer caso, cuando nacían gemelos *(curi)*, en el segundo, cuando el niño tenía el pelo diferente de otros niños *(ata/illa)*[27]. Como demuestran el contenido del texto, los nombres mismos y las referencias de Taylor a fuentes contemporáneas, en ambos casos los niños eran considerados vinculados con el Rayo y por eso en su nacimiento, su "llegada" se tenían que observar ciertos rituales, en los cuales participaban los parientes de los padres y que consistían en comunicarse con las deidades responsables para asegurar que no hubiese desastres por el acontecimiento. También se dedicaba y se daban ciertos bienes a estos niños, p. ej. una chacra o una llama.

En el caso de los *curi* (Suplemento 1)[28] los rituales se llevaban a cabo con una periodicidad de varias veces cinco días después del nacimiento, y la comunicación con las deidades se expresaba en las danzas; la primera se llevaba a cabo para preguntar al ser sobrenatural (**supay**) cuáles de los hermanos del padre iban a bailar, y después las danzas mismas, en las que otra vez solamente los hombres tocaban el tambor:

> Chay punchawpiraqmi tukuy masankuna chay curip wasinpi huñunakuq karqan, takispa, wankarnintapas kikin waqtaspa. Manam kanan hinachu warmikuna waqtaq karqan sino qarikunam. Manaraq kaykunaktapas takiyta qallarispataqmi, supayta tapuq karqanku arañowanpas panacharapi[29] ñisqawanpas. Kay masankunamanta: "Mayqanmi ñawpaq, takispa, pusarinqa" wakin chaypi tiyaq masankunakta. Chaymi paypaq siminkama, pichqa runakta akllaspa, señalaq karqanku. Kaykunari ña may pacham uyarirqan. Chay pachallataqmi, tutawan punchawwan mana samaspa, ima haykanta rantichispapas, kukakta maskaq karqanku. Hinataq wakinnin masakunapas, yallinakuyllata yuyaspa, hayka runa kaspapas, tukuynin huñunakuq karqanku. Hinaspa imanam hanaqpipas "Hukman tikrarqan" ñinchik. Chay punchawmantam tukuy tutankuna ña takiyta mana samarqanchu asta pichqa punchaw chayasqankama. (Suplemento 1, fol. 108r; ed. Taylor p. 490–2/491–3.)

> Ese mismo día, todos los parientes de los *curi* por parte del marido se reunían en la casa de los *curi* para danzar mientras tocaban sus tambores. Estos no los tocaban las mujeres, sino los hombres. Antes de empezar a bailar, solían preguntarle a un demonio con un *araño* [SDS] y la *panacharapi* para saber cuál de sus *masa* [cuñado, hermano del

llamayta m añam usaq”, “Iré allí a pedir llamas” (fol. 95r; ed. Taylor p. 388-9, trad. SDS), im plicando una relación recíproca, pues la misma palabra, en construcciones diferentes, puede significar tam bién ‘p restar’ (González H olguín [1608] 1989:227-8). O tra palabra usada aquí es chaski-: “wakcha churiykikta chaskipuytaq”, (fol. 94v; ed. Taylor p. 384-5), chaski- teniendo el significado de ‘recibir’, ‘acoger’, acom pañado p o r el sufijo benefactivo -pu:

“y recibe para su bien a tu hijo” (trad. SDS). La calificación del hom bre como hijo representa cierto grado de familiaridad con el ser sobrenatural, pero al mismo tiem po el hom bre es pobre, sin ningún poder, wakcha, en com paración con la divinidad.

4. R ituales r ela cio n a d o s con el n a cim ien to d e niños e x c e p c io n a le s En los suplem entos de los textos de H uarochirí, se encuentran descripciones de los rituales que se llevaban a cabo cuando un niño nacía bajo circunstancias especiales, es decir, en el prim er caso, cuando nacían gemelos (curi), en el segundo, cuando el niño tenía el pelo diferente de otros niños (ata/illa)21. Como dem uestran el contenido del texto, los nom bres mismos y las referencias de Taylor a fuentes contem poráneas, en ambos casos los niños eran considerados vinculados con el Rayo y por eso en su nacim iento, su

“llegada” se tenían que observar ciertos rituales, en los cuales participaban los parientes de los padres y que consistían en comunicarse con las deidades responsables para asegurar que no hubiese desastres por el acontecimiento.

Tam bién se dedicaba y se daban ciertos bienes a estos niños, p. ej. una chacra o una llama.

En el caso de los curi (Suplemento 1)2S los rituales se llevaban a cabo con una periodicidad de varias veces cinco días después del nacimiento, y la com unicación con las deidades se expresaba en las danzas; la prim era se llevaba a cabo para preguntar al ser sobrenatural (supay) cuáles de los h e rm anos del padre iban a bailar, y después las danzas mismas, en las que otra vez solamente los hom bres tocaban el tambor:

Chay punchawpiraqmi tukuy masankuna chay curip

wasinpi huñunakuq karqan,

takispa, wankarnintapas kikin waqtaspa. Manam kanan hinachu warmikuna waqtaq karqan sino qarikunam. Manaraq ka^kunaktapas takiyta qallarispataqmi, supayta tapuq karqanku arañowanpas panacharapi ñisqawanpas. Kay masankunamanta: "Mayqanmi ñawpaq, takispa, pusarinqa" wakin chaypi tiyaq masankunakta. Chaymi paypaq siminkama, pichqa runakta akllaspa, señalaq karqanku. Kaykunari ña may pacham uyarirqan. Chay pachallataqmi, tutawan punchawwan mana samaspa, ima haykanta rantichispapas, kukakta maskaq karqanku. Hinataq wakinnin masakunapas, yallina-kuyllata yuyaspa, hayka runa kaspapas, tukuynin huñunakuq karqanku. Hinaspa imanam hanaqpipas "Hukman tikrarqan" ñinchik. Chay punchawmantam tukuy tutankuna ña takiyta mana samarqanchu asta pichqa punchaw chayasqankama. (Suplemento 1, fol. 108r; ed. Taylor p. 490-2/491—3.) Ese mismo día, todos los parientes de los curi por parte del marido se reunían en la casa de los curi para danzar mientras tocaban sus tambores. Estos no los tocaban las mujeres, sino los hombres. Antes de empezar a bailar, solían preguntarle a un demonio con un araño [SDS] y la panacharapi para saber cuál de sus masa [cuñado, herm ano del

marido, SDS] los debía guiar primero en la danza. Siguiendo las indicaciones del demonio, señalaban a cinco personas que habían elegido de entre los *masa* que se hallaban allí sentados. Estos *masa*, apenas lo oían, se ponían de inmediato a buscar coca, de día y de noche, cambiándola por toda clase y cantidad de cosas suyas. Y así, algunos de los *masa* que se daban cuenta de la competencia que existía, se reunían allí, sean cuantos fuesen. Y así, como ya lo dijimos antes, los padres se daban la vuelta al otro lado. Desde entonces, los *masa* no dejaban de bailar todas las noches hasta la llegada del quinto día. (Ed. Urioste párr. 450–2, p. 249.)

Otras partes del ritual quieren asegurar que el nacimiento de estos niños no traiga consecuencias negativas; también aquí el sacerdote indígena entra en una comunicación, esta vez verbal, con la tierra:

Chaypis kanan chay huk runa Conchuri sutiyuq supaypa saçerdoten **pachakta tapuq karqan**. "Imamantam curi yurirqan; ima hayka huchanmantam" ñispas tapurqan. Kay curi yuriq runaktaqa, "Wañuynin rantim yurin" ñispas, runakuna ñirqanku. (Fol. 109r; ed. Taylor p. 502–3.)

Ahora, dicen que allí había un hombre llamado Conchuri, sacerdote del demonio, que solía preguntar a la tierra. "¿Por qué han nacido los *curi*? ¿De qué de sus tantas faltas?", diciendo eso, él preguntaba. La gente decía de las personas que nacían *curi*, "Nacen en cambio de su muerte [de los padres]." (Trad. SDS.)

Una interrelación muy directa de los seres humanos con las deidades se manifiesta en la creencia de que el niño que nacía con el pelo diferente de otros niños, el *ata-illa*, era un mensajero del mismo Pariacaca (Suplemento 2), por lo cual la familia del niño tenía que adorar a Pariacaca, mediante ofrendas y sacrificios y una comunicación verbal:

Kayta rutuypaqri qayantin chisis, ancha manchaspa, **quwinwan tiqtinwan imanwanpas pari[a]cacakta tutayquirikta muchaq**: "Allichawaytaq kay atawan, qaya punchawri ancha kusiyuqtaq kasaq" **ñispa** (Suplemento 2, fol. 113 v; ed. Taylor p. 520–1).

La víspera del día en que le cortaban el cabello, la gente rendía culto a Pariacaca y Tutayquiri, mostrándoles gran respeto, y les ofrecían conejos, **tiqti** o cualquier otra cosa suya, diciendo, "Ayúdanos a hacer las paces con este *ata*. El día de mañana tendremos mucha alegría." (Ed. Urioste párr. 483, p. 265.)

A esto seguían invocaciones a los ancestros y a la deidad, acompañadas de danzas:

Chay pacham kanan, ña tukuy rutukuyta puchukaptin, yayan chay churinta tukuy rutuq. Porque runakunaqa, llamkayllam llamkaq ña puchukaspari, tu[y]llam **takikuyta** qallariq, **machunkunap sutinta rimarispa**: "Yaya Anchipuma" o "Carhuachachapa" o ima ima ñispapas: "Qampa ataykim yllaykim; kananqa ñam puchukarqani; kananmantaqa ama ñataq Pariacaca kachamuchunchu; allitaq kasaq" ñispam, takikuq sawkakuq. Kay ata ñispaqa, ylla ñispapas, "Pariacacap kachanmi" ñispas, runakuna unanchanku. (Fol. 113r; ed. Taylor p. 518–9.)

Entonces, cuando ya todos habían acabado de cortarles el pelo, el padre del niño le cortaba todo el pelo porque la demás gente lo había apenas tocado. Apenas acababa de hacerlo, la gente empezaba a danzar, mencionando el nombre de los antepasados del *ata*, diciendo, "Padre Anchipuma", o "Carhuachachapa", o diciendo cualquier otro nombre. Y danzaban y plañían, "Es tu *ata*, tu *illa*. Ahora hemos acabado el rito. De ahora en adelante, que ya no nos lo envíe Pariacaca. Nos irá bien." Cuando alguien menciona un *ata* o una *illa*, comentan, diciendo, "Es un enviado de Pariacaca." (Ed. Urioste párr. 482–3, p. 263–5.)

m arido, SDS] los debía guiar primero en la danza. Siguiendo las indicaciones del demonio, señalaban a cinco personas que habían elegido de entre los masa que se hallaban allí sentados. Estos masa, apenas lo oían, se ponían de inmediato a buscar coca, de día y de noche, cambiándola por toda clase y cantidad de cosas suyas. Y así, algunos de los masa que se daban cuenta de la competencia que existía, se reunían allí, sean cuantos fuesen. Y así, como ya lo dijimos antes, los padres se daban la vuelta al otro lado.

Desde entonces, los masa no dejaban de bailar todas las noches hasta la llegada del quinto día. (Ed. Urioste párr. 450-2, p. 249.)

O tras partes del ritual quieren asegurar que el nacim iento de estos niños no traiga consecuencias negativas; tam bién aquí el sacerdote indígena entra en una comunicación, esta vez verbal, con la tierra:

Chaypis kanan chay huk runa Conchuri sutiyuq supaypa saçerdoten pachakta tapuq karqan. "Imamantam curi yurirqan; ima hayka huchanmantam" ñispas tapurqan. Kay curi yuriq runaktaqa, "Wañuynin rantim yurin" ñispas, runakuna ñirqanku. (Fol. 109r; ed. Taylor p. 502-3.)

Ahora, dicen que allí había un hombre llamado Conchuri, sacerdote del demonio, que solía preguntar a la tierra. "¿Por qué han nacido los curi? ¿De qué de sus tantas faltas?", diciendo eso, él preguntaba. La gente decía de las personas que nacían curi,

"Nacen en cambio de su muerte [de los padres]." (Trad. SDS.)

Una interrelación muy directa de los seres hum anos con las deidades se manifiesta en la creencia de que el niño que nacía con el pelo diferente de otros niños, el ata-illa, era un mensajero del mismo Pariacaca (Suplemento 2), p o r lo cual la familia del niño tenía que adorar a Pariacaca, m ediante ofrendas y sacrificios y una comunicación verbal:

Kayta rutuypaqri qayantin chisis, ancha manchaspa, quwinwan tiqtinwan ¡manwanpas pari[a]cacakta tutayquirikta muchaq: "Allichawaytaq kay

atawan, qaya punchawri ancha kusiyuqtaq kasaq” ñispa (Suplemento 2, fol. 113 v; ed. Taylor p. 520—1).

La víspera del día en que le cortaban el cabello, la gente rendía culto a Pariacaca y Tutayquiri, mostrándoles gran respeto, y les ofrecían conejos, tiqti o cualquier otra cosa suya, diciendo, “Ayúdanos a hacer las paces con este ata. El día de mañana tendremos mucha alegría.” (Ed. Urioste párr. 483, p. 265.)

A esto seguían invocaciones a los ancestros y a la deidad, acom pañadas de danzas:

Chay pacham kanan, ña tukuy rutukuyta puchukaptin, yayan chay churinta tukuy rutuq. Porque runakunaqa, llamkayllam llamkaq ña puchukaspari, tu[y]llam takikuyta qallariq, machunkunap sutinta rimarispa: “Yaya Anchipuma” o “Carhuachachapa” o ima ima ñispapas: “Qampa ataykim yllaykim; kananqa ñam puchukarqani; kanan-mantaqa ama ñataq Pariacaca kachamuchunchu; allitaq kasaq” ñispam, takikuq sawkakuq. Kay ata ñispaqa, ylla ñispapas, “Pariacacap kachanmi” ñispas, runakuna unanchanku. (Fol. 113r; ed. Taylor p. 518-9.)

Entonces, cuando ya todos habían acabado de cortarles el pelo, el padre del niño le cortaba todo el pelo porque la demás gente lo había apenas tocado. Apenas acababa de hacerlo, la gente empezaba a danzar, mencionando el nombre de los antepasados del ata, diciendo, “Padre Anchipuma”, o “Carhuachachapa”, o diciendo cualquier otro nombre. Y danzaban y plañían, “Es tu ata, tu illa. Ahora hemos acabado el rito. De ahora en adelante, que ya no nos lo envíe Pariacaca. Nos irá bien.” Cuando alguien menciona un ata o una illa, comentan, diciendo, “Es un enviado de Pariacaca.” (Ed.

Urioste párr. 482-3, p. 263-5.)

5. Consideraciones finales

Como se ha mostrado, en la sociedad andina era muy importante la comunicación directa con las deidades mediante distintas acciones y actuaciones, las cuales eran las ofrendas y el sacrificio, acompañadas muchas veces por una evocación de la deidad a la que se dirigían; se esperaban respuestas en forma de determinadas reacciones favorables. Aspectos demostrativos y transformativos, ambos forman parte de los rituales complejos.

Se empleaba un vocabulario particular que reflejaba el acto comunicativo entre los seres humanos. Aparte de la comunicación material (por el sacrificio) y verbal (por las oraciones) existía otro aspecto comunicativo que era la expresión mediante la danza y la música que formaba parte de prácticamente cada ritual.

Así, los rituales se caracterizaban por ser llevados a cabo normalmente por toda la comunidad, con la ayuda de encargados especiales, dentro de un marco temporal—después o antes de un determinado acontecimiento—que muchas veces era rítmico, y en lugares prefijados, con frecuencia fuera de la comunidad, en un terreno que no perteneciera a una persona concreta, sino que se consideraba cosa común y universal (**pampa**).[30] Las acciones específicas de cada ritual siempre eran acompañadas por actos comunicativos con las deidades, como los sacrificios, las oraciones y las danzas.

Notas

1 Un resumen de lo que los cronistas refieren de las fiestas y danzas del antiguo Perú se encuentra en la Segunda Parte del estudio de los d'Harcourt (1990 [1925]:89–122).

Véase también "The Inca Cantar Histórico" by Schechter (1979, 1980) para un estudio histórico y lingüístico de este género de música en la cultura incaica.

Rostworowski (1984), aparte de un resumen de los bailes en la época incaica según las crónicas publicadas, ofrece datos sobre bailes en la sierra nor-central del Perú, basándose en documentos de los archivos. Describe bailes sobre todo relacionados con las actividades agrícolas. La autora da también información sobre la ubicación de los danzantes según sexo.

En cuanto al material arqueológico, los d'Harcourt (1990 [1925]) y sobre todo Hickman (1990) traen ilustraciones y descripciones de antiguos instrumentos musicales.

En su artículo sobre instrumentos musicales peruanos, Jiménez Borja (1950–51) analiza fuentes arqueológicas y etnohistóricas y también nos procura informaciones etnográficas. Otro trabajo del mismo autor (Jiménez Borja 1955) elabora sobre todo el aspecto de danzas con máscaras en el Perú preincaico; pero hay que decir que aquí su método de juntar y mezlar información de distinto tipo (arqueológica, etnohistórica y alguna etnográfica) y de diferentes regiones limita el valor del artículo.

Para un resumen bibliográfico cf. Langevín (1989).

2 Honko (1975) sugiere una clasificación parecida, la cual distingue los rituales según la clase del ritual y sus criterios de definición. Así se diferencian ritos de transición, ritos en el ciclo de calendario y ritos de crisis, y sus criterios de definición son su relación con la sociedad, la repetición y la anticipación. P. ej. el rito de calendario se refiere a un grupo social, se repite regularmente y se puede anticipar, mientras que el rito de transición se refiere al individuo, no se repite y no se anticipa.

3 "Unter einem Opfer versteht man die religiöse Handlung, den Ritus, der durch die Weihung eines lebenden Wesens, einer Pflanzenart, einer Flüssigkeit oder eines Gegenstandes an eine Gottheit – wenn es sich um ein lebendes Wesen handelt, mit oder ohne Tötung – eine Verbindung schafft zwischen dieser Gottheit und dem Menschen, der den Ritus ausführt, von welchem man annimmt, daß er die Gottheit in einer vom Opfernden gewünschten Richtung beeinflussen kann."

4 Molina el cuzqueño ([ca. 1575] 1943:69); "Tradiciones de Huarochirí" ([ca. 1608] cap. 22, fol. 89v). En cuanto a las convenciones ortográficas de las palabras indígenas, escribo con cursiva las palabras que cito

5. C o n sid e r a c io n e s finales

Com o se ha m ostrado, en la sociedad andina era muy im portante la com unicación directa con las deidades m ediante distintas acciones y actuaciones, las cuales eran las ofrendas y el sacrificio, acom pañadas m uchas veces por una evocación de la deidad a la que se dirigían; se esperaban respuestas en forma de determ inadas reacciones favorables. Aspectos dem ostrativos y transform ativos, ambos form an parte de los rituales complejos.

Se em pleaba un vocabulario particular que reflejaba el acto com unicativo entre los seres hum anos. A parte de la comunicación material (por el sacrificio) y verbal (por las oraciones) existía otro aspecto comunicativo que era la expresión m ediante la danza y la música que form aba parte de prácticam ente cada ritual.

Así, los rituales se caracterizaban po r ser llevados a cabo norm alm ente por toda la com unidad, con la ayuda de encargados especiales, dentro de un m arco tem poral— después o antes de un determ inado acontecim iento— que m u chas veces era rítmico, y en lugares prefijados, con frecuencia fuera de la com unidad, en un terreno que no perteneciera a una persona concreta, sino que se consideraba cosa com ún y universal (pampa).50 Las acciones específicas de cada ritual siempre eran acom pañadas por actos comunicativos con las deidades, como los sacrificios, las oraciones y las danzas.

N o ta s

1

U n resu m e n d e lo q u e los cro n istas refieren d e las fiestas y d anzas d el an tig u o P e rú se e n c u e n tra en la S e g u n d a P a rte d el estu d io d e los d ’H a rc o u rt (1990 [1925]:89—122).

V éase ta m b ié n “T h e In ca C a n ta r H is tó ric o ” by S ch ec h ter (1979, 1980) p ara u n e stu d io h istó rico y lin g ü ístico d e este g én e ro d e m úsica en la cu ltu ra incaica.

R o stw o ro w sk i (1984), a p a rte d e u n resu m e n d e los bailes en la ép o c a incaica seg ú n las cró n icas p u blicad as, o frece d ato s so b re bailes en la sierra n o r-cen tral d el P e rú , b a sá n d o se en d o c u m e n to s d e los archivos. D e sc rib e bailes so b re to d o relacio n ad o s co n las activ id ad es agrícolas. L a a u to ra d a ta m b ié n in fo rm a ció n s o b re la u b ic ació n d e los d an z an tes seg ú n sexo.

E n c u a n to al m a terial arq u eo ló g ico , los d ’H a r c o u r t (1990 [1925]) y so b re to d o H ic k m a n (1990) tra e n ilu stracio n es y d escrip cio n es d e an tig u o s in stru m en to s m usicales.

E n su a rtícu lo s o b re in stru m en to s m usicales p eru an o s, Jim é n ez B orja (1 9 5 0 -5 1) analiza fu en tes arq u eo ló g ica s y etn o h istó ric as y ta m b ié n n o s p ro c u ra in fo rm acio n es etn o g ráficas. O tr o tra b ajo d el m ism o a u to r (Jim énez B orja 1955) elab o ra so b re to d o el asp ecto d e d anzas con m áscaras en el P e r ú p r e incaico ; p e ro hay q u e d e c ir q u e a q u í su m é to d o d e ju n ta r y m ezlar in fo rm ació n d e d istin to tip o (a rq u e o lógica, etn o h istó ric a y alguna etn o g ráfica) y d e d ife ren tes regiones lim ita el v alo r d el artículo.

P a r a u n resu m e n b ib lio g ráfico cf. L angevín (1989).

2 H o n k o (1975) s u g iere u n a clasificación p arec id a, la cu al d istin g u e los ritu ales seg ú n la clase d el ritu a l y sus c rite rio s d e d efin ició n . A sí se d ife ren cia n rito s d e tran sició n , rito s e n el ciclo d e calen d ario y rito s de crisis, y sus criterio s d e d efin ició n so n su relació n con la so cied ad , la rep etició n y la an ticip ació n . P . ej. el rito d e calen d ario se refiere a u n g ru p o social, se rep ite reg u larm en te y se p u e d e a n ticip ar, m ien tra s q u e el rito d e tra n sic ió n se refiere al in d iv id u o , n o se rep ite y n o se anticipa.

3

“U n te r ein em O p f e r v erste h t m a n d ie religiöse H a n d lu n g , d e n R itus, d e r d u rc h d ie W e ih u n g eines le b e n d e n W esen s, ein e r P fla n z e n a rt, ein e r F lüsssigkeit o d e r eines G eg en stan d e s an ein e G o tth e it - w en n es sich u m ein le b en d es W e sen h an d e lt, m it o d e r o h n e T ö tu n g — ein e V e rb in d u n g sch afft zw ischen d ie se r G o tth e it u n d d em M en sch en , d e r d e n R itus au sfü h rt, v on w elch em m a n an n im m

t, d a ß e r die G o tth e it in ein er v o m O p fe rn d e n g ew ü n sch ten R ic h tu n g b eein flu ssen k a n n .”

4 M o lin a el c u z q u e ñ o ([ca.. 1575] 1943:69); “T ra d icio n e s d e H u a r o c h ir í” ([ca. 1608] cap. 22, foi. 89v). E n c u a n to a las co n v en cio n es orto g ráficas d e las p alab ras in d íg en as, escrib o co n cursiva las p alab ras q u e cito

literalmente, mientras que las que se pueden encontrar aún hoy en día en un idioma andino, las pongo con negrilla. Según el autor, escribo con la ortografía moderna del cuzqueño o del ayacuchano. En las citas pongo en caracteres gruesos las palabras, expresiones y sufijos quechuas que están en discusión.

5 González Holguín [1608] 1989:200. Para un estudio más detallado véase Duviols (1976a). Cf. Doyle (1989:152–6) para el concepto de **hucha(-)** en el Perú central (Arzobispado de Lima).

6 Con referencia al estatus dialectal del quechua del manuscrito hemos observado Adelaar y yo, independientemente, que es muy semejante al dialecto de San Martín, en morfología, léxico y fonología. Así la ortografía del manuscrito sugiere la no-existencia del postvelar /q/. Sin embargo, esta representación no es una solución definitiva, pues los textos quechuas de la zona vecina de Yauyos que ha recogido Taylor (1987), sí tienen el fonema /q/.

Ciertamente el quechua de San Martín representa una variedad del quechua relativamente simple lo que lleva a Adelaar a suponer que el quechua de San Martín igual que el del manuscrito de Huarochirí y otros textos quechuas coloniales refleja una "lengua general" que incorpora características básicas y simplificadas del quechua II. (Adelaar: comunicación personal). Torero (comunicación personal), en cambio, piensa que hay varias indicaciones de que el quechua del manuscrito sí representa una forma dialectal de la región. Cf. también Adelaar 1994, y en particular p. 142 para su hipotesis en cuanto a /k/ y /q/.

En este estudio uso una transcripción moderna orientada en el quechua moderno de Ayacucho. Como la edición de Taylor es la más elaborada y más fácilmente accesible, la cito como fuente de mis datos. Sin embargo, las traducciones son mías ("trad. SDS") o son tomadas de la edición de Urioste que para este propósito es más literal y orientada hacia el texto quechua (Urioste párr[afo], p[ágina]). Para ayudar al lector, siempre dejo los nombres con la ortografía del manuscrito original y he insertado una puntuación.

7 Taylor (ed. Taylor, p. 169) describe a los encargados de los rituales religiosos, los *yanca* y los *huacsa*, a manera de resumen, de la forma siguiente: "Los *huacsas* son nombrados por un período de un año durante el cual realizan los tres bailes rituales principales. Los *yañcas* ejercen una función hereditaria que requiere un conocimiento profundo y probablemente secreto de los ritos locales más 'técnicos'."

8 Cf. Guaman Poma ([ca. 1610] 1980:278 [280]); Pachacuti ([ca. 1613] 1950:11° Inca: 271); Cieza ([1550] 1985: cap. XXIX: 88).

9 Para el Arzobispado de Lima, Doyle (1989:170–2) tiene referencias documentales al número cinco como período de tiempo presente en ciertos ritos. También en los documentos sobre la sierra nor-central que ha analizado Rostworowski (1984:58), se encuentra el número cinco vinculado a períodos de tiempo en relación con danzas.

10 Son las flautas de pan, también denominadas *zampoña* ("Mapa de los instrumentos musicales" 1978:192ss., González Holguín [1608] 1989:28/2). Cf. también las representaciones de *zampoñas* antiguas del Perú en d'Harcourt (1990 [1925]:528–32).

11 Cf. el cap. 2, donde Cuniraya Viracocha se encuentra con el puma y le promete que los hombres van a usar su piel en las fiestas principales: "hatun fiestapiraqmi umansawa chucaspa takichisunki; chaymanta watanpi qamta lluqsichispari, huk llamanta nakasparaqmi takichisunki" (cap. 2, fol. 65v; ed. Taylor p. 65). Véase el dibujo de la Danza de Leones de Martínez Compañón ([siglo XVIII] 1978, tomo II: Tabla fol. 171).

12 Anónimo ([1586] 1951): "huayta. ramillete o plumaje que traen los Indios en la cabeça. (chin[chaysuyo].)" (cf. cap. 9, fol. 75r; ed. Taylor p. 183 y 211).

13 Aunque los autores de las ediciones y traducciones de los textos de Huarochirí no intentan explicar los nombres de las danzas, sino que los dan como nombres propios, yo he intentado verificar estas palabras en los diccionarios del quechua antiguo de Santo Tomás, González Holguín, Torres Rubio & Figueredo, en Bertonio para el aymara, así como en Belleza (1990) y Hardman (1983) para el jaqaru. Aunque no he podido verificar ninguna de las palabras unívocamente, a continuación quisiera mencionar algunos posibles acercamientos, los cuales sin embargo solamente se pueden considerar como sugerencias que no se pueden comprobar.

Si se supone que en Huarochirí, al igual que en Tupe aún hoy en día, se hablaba, aparte del quechua, también un idioma de la familia aru (y algunas de las palabras indígenas que tiene Delgado de Thays son claramente aru), es necesario también buscar estas palabras en los materiales que hay sobre estos idiomas. Un indicio de que se había hablado aru es también que algunas palabras quechuas terminan con consonante, sin embargo, en los textos de Huarochirí todas terminan en vocal (como las palabras de los idiomas aru), p. ej. **wankar**, "tambor", es aquí *wankara*.

Bertonio no aporta ningún término, Hardman (1983) tampoco. En Belleza (1990:42) se encuentra: "qasa v. dirigir el agua (por acequia pequeña) con pala o lampa ..." Tal vez esto sería un posible origen de la palabra que denomina la danza *casayaco*. Es también posible que las partes de las palabras que

litera lm en te, m ien tras q u e las q u e se p u e d e n e n c o n tra r aú n ho y en d ía en u n id io m a an d in o , las p o n g o con negrilla. S egún el au to r, escrib o con la o rto g rafía m o d e rn a del cu z q u eñ o o d el ay acu ch an o . E n las citas p o n g o en caracteres g ru eso s las p alab ras, ex p resio n es y sufijos q u ec h u as q u e está n en d iscusión.

5

G o n zález H o lg u ín [1608] 1989:200. P a ra u n estu d io m ás d etallad o véase D u v io ls (1976a). Cf. D oyle (1 9 8 9 :1 5 2 -6) p ara el c o n c e p to d e hucha(-) en el P e rú cen tral (A rzo b isp ad o d e Lim a).

6 C o n refere n cia al esta tu s dialectal del q u ec h u a d el m a n u sc rito h em o s o b serv ad o A d elaar y yo, in d e p e n d ie n tem en te, q u e es m u y sem ejan te al d ialecto d e San M artín , en m orfología, léxico y fonología. A sí la o rto g ra fía del m a n u sc rito su g iere la n o -ex isten cia del p o stv elar /q / . Sin em b arg o , esta re p re se n ta c ió n n o es u n a so lu ció n defin itiv a, p u es los tex to s q u ec h u as d e la zo n a vecina d e Y auyos q u e h a reco g id o T ay lo r (1987), sí tien en el fo n em a /q / .

C ie rta m e n te el q u e c h u a d e San M artín rep resen ta u n a v aried ad d el q u ec h u a relativ am en te sim p le lo q u e lleva a A d ela ar a s u p o n e r q u e el q u ec h u a d e San M artín igual q u e el d el m a n u sc rito d e H u a ro c h irí y o tro s te x to s q u ec h u as coloniales refleja u n a “len g u a g e n e ra l” q u e in c o rp o ra ca racterísticas básicas y sim p lificad as del q u e c h u a II. (A delaar: co m u n icació n p erso n al). T o re ro (co m u n icació n p erso n al), en c am b io , p ien sa q u e hay varias in d icacio n es d e q u e el q u e c h u a del m a n u sc rito sí re p re s e n ta u n a form a d ia lectal d e la región. Cf. ta m b ié n A d elaar 1994, y en p a rtic u la r p. 142 p ara su h ip ó tesis e n c u a n to a / k /

y /q / .

E n e ste e stu d io u so u n a tra n sc rip ció n m o d e rn a o rie n tad a en el q u ec h u a m o d e rn o d e A yacucho.

C o m o la ed ició n d e T a y lo r es la más elab o rad a y m ás fácilm en te accesible, la cito com o fu en te d e m is d atos. Sin em b arg o , las tra d u ccio n e s son m ías (“trad . S D S ”) o so n to m ad as d e la ed ició n d e U rio ste q u e p a ra este p ro p ó s ito es m ás literal y o rie n ta d a h acia el te x to q u ec h u a (U rio ste p á rr[a fo], p [ág in a]). P a ra a y u d a r al le cto r, siem p re d ejo los n o m b re s con la o rto g ra fía d el m an u sc rito o rig in al y h e in se rta d o u n a p u n tu a c ió n .

7 T ay lo r (ed. T ay lo r, p. 169) d escrib e a los encarg ad o s d e los rituales religiosos, los yanca y los huacsa, a m a n era d e resu m e n , d e la fo rm a siguiente: “Los huacsas son n o m b ra d o s p o r un p erío d o de un año d u ra n te el cu al realizan los tres bailes ritu ales p rin cip ales. Los yancas ejercen u n a función h ered itaria que re q u ie re u n c o n o c im ien to p ro fu n d o y p ro b a b le m e n te secreto d e los ritos locales m ás ‘té cn ico s’.”

8 Cf. G u a rn a n P o m a ([ca. 1610] 1980:278 [280]); P ach a cu ti ([ca. 1613] 1950:11° Inca: 271); Cieza ([1 5 5 0] 1985: cap. X X IX : 88).

9 P a ra el A rzo b isp ad o d e L im a, D oyle (1 9 8 9 :1 7 0 -2) tien e referencias d o cu m en tales al n ú m e ro cin co com o p e río d o d e tiem p o p re s e n te en ciertos ritos. T a m b ié n en los d o cu m en to s so b re la sierra n o r-c e n trá l q u e h a an a lizad o R ostw orow ski (1984:58), se en c u e n tra el n ú m e ro cin co v in c u lad o a p erío d o s d e tiem p o en relació n co n danzas.

10 S o n las flautas d e p a n , ta m b ié n d en o m in ad as zampona (“M apa de los in stru m en to s m usicales”

1978:192ss., G o n zález H o lg u ín [1608] 1989:28/2). Cf. ta m b ié n las rep resen tacio n es d e zamponas a n tiguas d el P e r ú en d ’H a r c o u r t (1990 [1925]:528—32).

11 Cf. el cap. 2 , d o n d e C u n iray a V iraco ch a se en c u e n tra con el p u m a y le p ro m e te q u e los h o m b re s van a u sar su p ie l en las fiestas prin cip ales: “‘h a tu n fiestap iraq m i u m an saw a c h u rasp a tak ich isu n k i; ch ay m an ta w ata n p i q am ta llu q sich isp ari, h u k llam an ta n ak a sp ara q m i ta k ich isu n k i”’ (cap. 2 , fol. 65v; ed. T a y lo r p.

65). V éase el d ib u jo d e la D an za d e L eo n es d e M artín ez C o m p a ñ ó n ([siglo X V III] 1978, to m o II: T a b la fol. 171).

12 A n ó n im o ([1586]

1951): "huayta. ram illete o plu m aje q u e tra en los In d io s en la cabeça.

(c h in [ch ay su y o].)" (cf. cap. 9, fol. 75r; ed. T a y lo r p. 183 y 211).

13 A u n q u e los au to res d e las ed iciones y tra d u ccio n e s d e los tex to s d e H u a ro c h irí n o in te n ta n e x p licar los n o m b re s d e las d anzas, sin o q u e los d an com o n o m b re s p ro p io s, yo h e in te n ta d o v erificar estas p alab ras en los d iccio n ario s d el q u e c h u a an tig u o d e S an to T o m ás, G o n zález H o lg u ín , T o rre s R u b io & F ig u ered o , en B erto n io p ara el aym ara, así co m o en B elleza (1990) y H a rd m a n (1983) p ara el jaq aru . A u n q u e n o he p o d id o v erificar n in g u n a d e las p alab ras un ív o cam en te, a c o n tin u ació n q u isiera m e n cio n ar algunos po sib les acercam ien to s, los cuales sin em b arg o so lam en te se p u ed e n c o n sid e ra r co m o su g eren cias q u e no se p u e d e n co m p ro b ar.

Si se su p o n e q u e en H u a ro c h irí, al igual q u e en T u p e aú n h oy en día, se h a b lab a, a p a rte d el q u ec h u a, ta m b ié n u n id io m a d e la fam ilia aru (y algunas d e las p alab ras in d íg en as q u e tien e D elg ad o d e T hays son claram e n te a ru), es n ecesario ta m b ié n b u s c a r estas p alab ras en los m ateriales q u e hay so b re estos idiom as. U n in d icio d e q u e se h ab ía h ab la d o aru es ta m b ié n q u e alg u n as p alab ras q uec h u as te rm in a n co n c o n so n an te, sin em b arg o , en los tex to s d e H u a ro c h irí to d as te rm in a n en vocal (com o las p alab ras d e los id io m as a ru), p. ej. w ankar, "ta m b o r", es aq u í wankara.

B erto n io n o a p o rta n in g ú n té rm in o , H a rd m a n (1983) tam p o co . E n B elleza (1990:42) se en c u en tra:

"qasa v. d irig ir el agua (p o r aceq u ia p eq u e ñ a) con p ala o lam pa. ..." T a l vez esto sería u n p o sib le o rigen d e la p a la b ra q u e d e n o m in a la dan za casayaco. Es tam bién posible q u e las partes de las palabras q u e

parecen ser quechuas (como *-yaco*, **yaku**, "agua" y *-cocha*, **qucha**, "lago") sean cambios folk-etimológicos de la época cuando ya se había perdido el aru, es decir se usaba una palabra que fonéticamente se parecía a una palabra quechua sin que de verdad lo fuera. Otra posible explicación es el sufijo *-sna* en *auquisna* y *chaicasna*. Según la nota al margen del manuscrito estas palabras significan "para nuestro padre o criador" y "para nuestra madre" respectivamente lo que Taylor (ed. Taylor, p. 175) deriva de "aru */cayka-sa-na/ 'madre-nuestra-para'", sin explicar de dónde saca la interpretación de *-na* como "para". Es interesante que aquí, en un tiempo y una zona donde también y sobre todo se hablaba quechua, la palabra por "madre" no es **tayka**, como en aymara, sino *chaica*; casi parece que la diferencia entre /t/ y /ch/ entre el aymara y el quechua (p. ej. **tunka** vs. **chunka**) aquí se haya transmitido a una palabra aru, "quechuizándola".

14 Según la evidencia etnohistórica que ofrece Salomon (ed. Salomon, p. 72).

15 "...aylliua ñisqakta takikta takispa", "...bailando la danza llamada aylliua" (cap. 13, fol. 78r; ed. Taylor, p. 224–5, trad. SDS). Taylor (1987:225) sugiere una posible relación con **ayriwa**; para este mes véase Dedenbach-Salazar Sáenz (1985:73–4). Esta danza se menciona también en los documentos del Perú central (pueblos de Cochillas y Hacas) que analiza Doyle (1989:167): se bailaba en el lugar del *malqui* (ancestro) principal con ocasión de la cosecha; la estación del año mencionada en el capítulo de Huarochirí (junio) coincide con la cosecha, lo cual hace probable que se trate de la misma palabra.

O *aylliua* tal vez podría ser una variante fonética de **haylli**. Delgado de Thays (1965:176), al describir la fiesta de la Candelaria, en Tupe, menciona un canto entonado por una anciana: "Adiós adiós mayordomo / de buena despedida / juayliya wailikiya / juayliya wailikiya". Ciertamente aquí se tiene una palabra aru relacionada con la palabra del aymara moderno: **waliki**, "bueno, bien"; también la palabra *juayliya* podría ser vinculada con *aylliua*; esta danza se bailaba en honor de Chaupiñamca, y la descripción de la importancia de la fiesta moderna de Tupe que da Delgado de Thays (1965:159), hace recordar el culto a Chaupiñamca: "esta Fiesta debe celebrarse con alegría y baile porque la Virgen, que es muy milagrosa, castiga a los que no bailan en su fiesta, 'mueren sus animales o sus familiares'".

16 Vivanco (1988:68–71) describe la supervivencia de algunas danzas en Huarochirí. Lamentablemente es un resumen relativamente breve sin más detalle que no contiene ningún nombre idéntico a los que se encuentran en las "Tradiciones de Huarochirí".

Jiménez Borja (1950–51:52–4) presenta la descripción y la letra de un canto de Laraos (Provincia de Huarochirí) que—aunque no esté en quechua—puede dar una idea del tipo de canto relacionado con la limpieza de las acequias.

17 Este pasaje es muy difícil de entender e interpretar. Por eso se recomienda leer las distintas ediciones para tener una idea más detallada.

18 Cf. Dedenbach-Salazar Sáenz 1991.

19 Guaman Poma ([ca. 1615] 1980:315 [317]); Ramos Gavilán ([1621] 1976: cap. XXIV:81); "Tradiciones de Huarochirí" (cap. 24 y 31); Ayala ([1614] 1976:283).

20 Cf. también la interpretación de Zuidema & Urton (1976:105) quienes relacionan esta fiesta con el calendario astronómico.

21 Aún hoy existen varios tipos de tambores con el nombre de **wankar** (o una variante de él) ("Mapa de los instrumentos musicales" 1978:96–7, 103–7), y dos tipos de **wankar** se siguen usando hoy en día en Huarochirí (103–4, 106–7). Cf. también el resumen histórico y la lámina en d'Harcourt (1990 [1925]:13–8, 516, 517, 519).

22 Santo Tomás ([1560] 1951:352) tiene "tirar piedra, o dardo", hoy comprobado para Junín-Huanca (Cerrón-Palomino 1976:121).

23 Los traductores interpretan la palabra como **wich'u**, "hueso largo". Me parece más probable que la palabra, en analogía al desarrollo diacrónico de "pihca", hoy sería ***wichku** o ***wisku**. Sin embargo, no he podido encontrar tal forma. Pero existe "vichuni...derramar algo" (Santo Tomás [1560] 1951:368) y "uichu...echar, arrojar" (Tschudi 1853:99), lo que parece ser una variante del ayacuchano **wischu-y**.

24 De **tita**, 'grueso' (Torres Rubio & Figueredo [1700] 1963:116, hoy Perú central), y **waraka**, 'honda'.

25 Tal vez se parecía al caracol del **chaski** de Guaman Poma ([¿1610?] 1980:351 [353]) que este autor denomina "putoto" y "guaylla quipa". En este caso véase el "Mapa de los instrumentos musicales" (1978:258–9). Los d'Harcourt (1990 [1925]:25–9, 519–22) describen las trompetas de hallazgos arqueológicos y las usadas en tiempos históricos y modernos.

26 Compárese con el título del capítulo donde dice: "macua".

27 Trimborn (ed. Trimborn & Kelm, p. 193) traduce la palabra que denomina este pelo diferente: "parca" como "pelo dividido", Taylor (ed. Taylor, p. 513) sugiere como posible interpretación "crespo", basándose en un documento colonial.

p a re c e n s e r q u ec h u as (com o - yaco, yaku, “a g u a” y - cocha, qucha, “la g o ”) sean cam bios folk-etim ológicos d e la ép o c a cu a n d o ya se h a b ía p e rd id o el aru , es d e c ir se u sab a u n a p alab ra q u e fo n éticam en te se p a r e cía a u n a p alab ra q u ec h u a sin q u e d e v erd ad lo fuera. O tra p o sib le ex p licació n es el sufijo -sna en auquisna y chaicasna. Según la n o ta al m argen del m anuscrito estas palabras significan “p ara n u estro p a d r e o c ria d o r” y “p ara n u e s tra m a d re ” resp ectiv am en te lo q u e T a y lo r (ed. T ay lo r, p. 175) d eriv a d e

*“a ru * /c ay k a-sa-n a/ ‘m a d re -n u e stra -p a ra ’”, sin ex p licar d e d ó n d e saca la in te rp re ta c ió n d e -na com o*

“ p a r a ” . E s in te re sa n te q u e aq u í, en u n tiem p o y u n a zo n a d o n d e ta m b ié n y so b re to d o se h ab lab a q u e c h u a , la p a la b ra p o r “m a d re ” n o es tayka, com o en aym ara, sin o chaica\ casi p arec e q u e la d iferen cia e n tr e / t / y / c h / e n tre el aym ara y el q u e c h u a (p. ej. tunka vs. chunka) aq u í se haya tra n sm itid o a u n a p a la b ra a ru , “q u e c h u iz á n d o la ”.

14 S eg ú n la ev id en cia e tn o h istó ric a q u e o frece S alom on (ed. S alo m o n , p. 72).

15 “...aylliua ñ isq ak ta ta k ik ta ta k is p a ”, “ ...b ailan d o la dan za llam ad a ay lliu a” (cap. 13, fol. 78r; ed. T a y lo r, p.

2 2 4 - 5 , tra d . SDS). T ay lo r (1987:225) su g iere u n a p o sib le relació n con ayriwa; p ara este m es véase D ed en b ac h -S a laz ar Sáenz (1985:73^4). E sta dan za se m e n cio n a ta m b ié n en los d o cu m en to s d el P e rú c e n tra l (p u eb lo s d e C ochillas y H acas) q u e analiza D o y le (1989:167): se b ailab a e n el lu g a r d e l malqui (an ce stro) p rin c ip al co n o casió n d e la cosecha; la estación d el añ o m e n cio n ad a en el c a p ítu lo d e H u a ro -

c h irí (junio) co in cid e con la cosecha, lo cual hace p ro b a b le q u e se tra te d e la m ism a p alab ra.

O aylliua tal vez p o d ría ser u n a v arian te fonética d e haylli. D elgado d e Thays (1965:176), al d escrib ir la fiesta d e la C an d e laria , en T u p e , m e n cio n a u n ca n to e n to n a d o p o r u n a anciana: “A diós adiós m a y o rd o m o / d e b u e n a d esp ed id a / juayliya w ailikiya / juayliya w ailikiya”. C ie rta m e n te aq u í se tien e u n a p a la b ra a ru relacio n a d a con la p alab ra del aym ara m o d e rn o : waliki, “b u e n o , b ie n ” ; ta m b ié n la p alab ra juayliya p o d ría ser vinculada con aylliua\ esta danza se bailaba en h o n o r de C h au p iñ am ca, y la d escrip ción d e la im p o rtan c ia d e la fiesta m o d e rn a d e T u p e q u e d a D elg ad o d e T hays (1965:159), h ac e re c o rd a r el c u lto a C h au p iñ am c a: “esta F iesta d e b e ce leb rarse co n alegría y b aile p o rq u e la V irg en , q u e es m uy m ilag ro sa, castiga a los q u e n o b ailan en su fiesta, ‘m u e ren sus anim ales o sus fam iliares’” .

16 V iv an co (1 9 8 8 :6 8 -7 1) d escrib e la su p erv iv en cia d e algunas d anzas e n H u aro ch irí. L a m e n ta b le m e n te es u n resu m e n relativ am en te b rev e sin m ás d etalle q u e n o c o n tien e n in g ú n n o m b re id é n tic o a los q u e se e n c u e n tra n e n las “T ra d icio n e s d e H u a ro c h irí”.

Jim é n e z B orja (1 9 5 0 -5 1 :5 2 ^ 4) p resen ta la d escrip ció n y la letra d e un ca n to d e L araos (P ro v in cia de H u a ro c h irí) q u e— a u n q u e n o esté en q uec h u a— p u e d e d a r u n a id ea d el tip o d e ca n to relacio n a d o co n la lim p ieza d e las acequias.

17 E ste pasaje es m u y difícil d e e n te n d e r e in terp reta r. P o r eso se reco m ien d a leer las d istin tas ed icio n es p a ra te n e r u n a id e a m ás detallada.

18 Cf. D ed en b ac h -S a laz ar S áenz 1991.

19 G u a rn a n P o m a ([ca. 1615] 1980:315 [317]); R am os G av ilán ([1 6 2 1] 1976: cap. X X IV :81); “T ra d icio n e s d e H u a r o c h ir í” (cap. 24 y 31); Ayala ([1 6 1 4] 1976:283).

20 Cf. ta m b ié n la in te rp re ta c ió n d e Z u id em a & U rto n (1976:105) q u ien es relacio n an esta fiesta co n el ca len d a rio astro n ó m ico .

21 A ú n h oy ex isten varios tip o s d e ta m b o res con el n o m b re d e w ankar (o u na v arian te d e él) (“M ap a d e los in s tru m e n to s m u sic ale s” 1 9 7 8 :9 6 -7 , 1 0 3 -7), y dos tipos d e w ankar se siguen u san d o hoy en

día en H u a ro c h irí (103^4, 1 0 6 -7). Cf. ta m b ié n el resu m en h istó rico y la lám in a en d 'H a r c o u r t (1990

[1 9 2 5]:1 3 —8 ,5 1 6 , 517, 519).

22 S an to T o m ás ([1 5 6 0] 1951:352) tien e "tira r p ied ra, o d a r d o " , h o y co m p ro b a d o p ara J u n ín -H u a n c a (C e rró n -P a lo m in o 1976:121).

*23 Los tra d u c to re s in te rp re ta n la p alab ra com o wich'u, "h u eso la rg o ". M e p arec e m ás p ro b a b le q u e la palab ra , en analogía al d esarro llo d ia cró n ico d e "p ih c a " , h oy sería *wichku o *wisku. Sin e m b arg o , n o he p o d id o e n c o n tra r tal form a. P e ro ex iste "v ic h u n i...d erram ar alg o " (S anto T o m ás [1560] 1951:368) y*

"u ic h u ...e c h a r, a rro ja r" (T sch u d i 1853:99), lo q u e p arec e ser u n a v arian te d el ay acu ch an o wischu-y.

24 D e tita, 'g ru e s o ' (T o rres R ubio & F ig u ere d o [1700] 1963:116, hoy P e rú central), y waraka, 'h o n d a '.

25 T a l vez se p arecía al caraco l del chaski de G u arn an P o m a ([¿1610?] 1980:351 [353]) q u e este au to r d e n o m in a "p u to to " y "guaylla q u ip a ". E n este caso véase el "M ap a d e los in stru m en to s m u sic ale s"

(1 9 7 8 :2 5 8 -9). L os d 'H a r c o u r t (1990 [1 9 2 5]:2 5 -9 , 5 1 9 -2 2) d escrib en las tro m p eta s d e hallazgos a rq u e o lógicos y las usad as en tiem p o s h istó rico s y m o d ern o s.

2 6 C o m p á re se co n el títu lo d el ca p ítu lo d o n d e dice: "m a c u a ".

27 T r im b o r n (ed. T rim b o rn & K elm , p. 193) tra d u ce la p alab ra q u e d e n o m in a este p elo d iferen te: "p a r c a "

co m o "p elo d iv id id o ", T ay lo r (ed. T ay lo r, p. 513) su g iere com o p o sib le in te rp re ta c ió n "c r e s p o ", b a s á n d o se en u n d o c u m e n to colonial.

28 Taylor, en las notas a pie de página de este Suplemento, ofrece abundante información etnohistórica sobre los *curi*. Para la relación de los *curi* con los fenómenos meteorológicos y los rituales que aún hoy se observan en los Andes con relación a estos niños, véase el artículo de Mariscotti de Görlitz (1978).

29 Trimborn (ed. Trimborn & Kelm, p. 184): danzas con máscaras. Este autor parece haber consultado a González Holguín ([1608] 1989:33/1) quien tiene s.v. "Aranyani huaconyani. Hazer dança de enmascarados."

Aunque de una época tardía (siglo XVIII) y de una región distinta (costa norte), los dibujos de Martínez Compañón ([siglo XVIII] 1978, tomo II: Tablas fol. 162–71) pueden dar una idea del uso de máscaras de animales en las danzas.

No es del todo improbable que "araño" se tenga que leer como "araña" (aunque en el manuscrito más parece ser "araño"), con lo cual sería posible entender el *panacharapi* como una manera de adivinar mediante arañas, método descrito por Arriaga ([1621] 1968: cap. III, p. 206), pero denominado por él "pacharicue" o "pacchacatic" o "pachacuo", de la palabra "paccha", araña.

30 Véase por el significado de **pampa** Dedenbach-Salazar Sáenz (1985:94).

Referencias

Adelaar, Willem F. H.

1994 "La procedencia dialectal del manuscrito de Huarochirí en base a sus características lingüísticas." *Revista Andina* (Cuzco) año 12, no. 1:137–54.

Agustinos

1865 "Relación de la religión y ritos del Perú"[1560+]. En *Colección de documentos inéditos, relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las posesiones españolas en América y Oceanía.* Dirección: Joaquín F. Pacheco y Francisco de Cárdenas. [Serie 1.] Tomo III. Madrid: Quirós, 5–58.

Anónimo

1951 *Vocabulario y phrasis en la lengua general de los indios del Perú, llamada Quichua 1586* [1586]. Prólogo y notas de Guillermo Escobar Risco. Lima: Instituto de Historia de la Facultad de Letras, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Arriaga, Pablo José de

1968 "Extirpación de la idolatría del Pirú"[1621]. En *Crónicas peruanas de interés indígena.* Ed. por Francisco Esteve Barba. (Biblioteca de Autores Españoles 209.) Madrid: Atlas, 193–277.

Avila, Francisco de

véase "Tradiciones de Huarochirí"

Ayala, Fabián de

1976 "Errores, ritos, supersticiones y ceremonias de los yndios de la provincia de Chinchaycocha y otras del Pirú"[1614]. En: Pierre Duviols: "Une petite chronique retrouvée." 275–86. *Journal de la Société des Américanistes* (París) 63:275–97.

Baal, J. van

1976 "Offering, Sacrifice and Gift." *Numen. International Review for the History of Religions* (Leiden) 23(3):161–78.

Belleza Castro, Neli

1990 *Vocabulario Jaqaru Español. Idioma hablado en Ayza, Colca y Tupe (Yauyos).* Lima: Ediciones Int Tata.

Bertonio, Ludovico

1984 Vocabvlario de la lengva Aymara [1612]. Juli. (Facsímile.) Cochabamba: CERES/IFEA/-MUSEF.

Cerrón-Palomino, Rodolfo

1976 *Diccionario Quechua Junín-Huanca.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Cieza de León, Pedro de

1985 *Crónica del Perú* [1550]. Segunda Parte [= Señorío]. Edición, prólogo y notas de Francesca Cantù. (Colección Clásicos Peruanos.) Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú; Academia Nacional de la Historia.

Dedenbach-Salazar Sáenz, Sabine

1985 *Un aporte a la reconstrucción del vocabulario agrícola de la época incaica – Diccionarios y textos quechuas del siglo VXI y comienzos del XVII usados como fuentes histórico-etnolingüísticas para el vocabulario agrícola.* (Bonner Amerikanistische Studien/Estudios Americanistas de Bonn 14.) Bonn.

28 T ay lo r, en las n o ta s a p ie d e p ág in a d e este S u p lem en to , ofrece a b u n d a n te in fo rm ació n e tn o h istó ric a so b re los curi. P a ra la relación d e los curi con los fenóm enos m eteorológicos y los rituales q u e a ú n hoy se o b serv an en los A n d es co n relació n a esto s niñ o s, véase el artícu lo d e M arisco tti d e G ö rlitz (1978).

2 9 T rim b o rn (ed. T rim b o rn & K elm , p. 184): d anzas co n m áscaras. E ste a u to r p arec e h a b e r c o n su lta d o a G o n zález H o lg u ín ([1608] 1989:33/1) q u ie n tien e s.v. "A ranyani h u aco n y an i. H a z e r d a n ç a d e en m ascara d o s ."

A u n q u e d e u n a ép o ca ta rd ía (siglo X V III) y d e u n a región d istin ta (costa n o rte), los d ib u jo s de M artín ez C o m p a ñ ó n ([siglo X V III] 1978, to m o II: T ab las fol. 1 6 2 -7 1) p u e d e n d a r u n a id e a d el u so de m áscaras d e anim ales en las danzas.

N o es d el to d o im p ro b ab le q u e "a r a ñ o " se ten g a q u e le er co m o "a ra ñ a " (a u n q u e en el m a n u sc rito m ás p arec e ser "a r a ñ o "), co n lo cu al sería p o sib le e n te n d e r el panacharapi com o u n a m a n era d e adivinar m e d ia n te arañ as, m é to d o d escrito p o r A rriaga ([1621] 1968: cap. III, p. 2 06), p ero d e n o m in a d o p o r él

"p a c h a ric u e " o "p a c c h a c a tic " o "p a c h a c u o ", d e la p alab ra "p a c c h a ", araña.

30 V éase p o r el sig n ificad o d e pam pa D eden b ac h -S a laz ar S áenz (1985:94).

Referencias

A delaar, W illem F. H .

1994

"L a p ro c e d e n c ia dialectal del m a n u sc rito d e H u a ro c h irí en base a

sus características lingüístic a s .” Revista Andina (C uzco) a ñ o 12, no. 1:137-54.

A g ustinos

1865

“R elación d e la religión y ritos d el P e r ú ” [1 5 6 0 +]. E n Colección de documentos inéditos, relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las posesiones españolas en América y Oceania.

D irecc ió n : J o a q u ín F. P ach e co y F ran cisco d e C árd en as. [S erie 1.] T o m o III. M ad rid : Q u iró s, 5 -5 8 .

A n ó n im o

1951

Vocabulario y phrasis en la lengua general de los indios del Perú, llamada Quichua 1586 [1586].

P ró lo g o y n o tas d e G u ille rm o E sc o b a r Risco. Lim a: In s titu to d e H is to ria d e la F a c u lta d de L etras, U n iv ersid ad N acio n al M ayor d e San M arcos.

A rriaga, P a b lo J o sé d e

1968

“E x tirp a c ió n d e la id o latría del P ir ú ”[1621]. E n Crónicas peruanas de interés indígena. E d. p o r F ran cisc o E steve B arba. (B iblioteca d e A u to res E sp añ o les 209.) M ad rid : A tlas, 1 9 3 -2 7 7 .

Avila, F ran cisco d e

véase “T ra d icio n e s d e H u a r o c h ir í”

A yala, F a b iá n d e

1976

“E rro re s , rito s, su p erstic io n es y cerem o n ias d e los yndios d e la p ro v in cia d e C h in c h ay co ch a y o tras d e l P ir ú ”[1 6 1 4]. E n: P ie rre D uviols: “U n e p e tite c h ro n iq u e re tro u v é e .” 2 7 5 -8 6 . Journal de la Société des Américanistes (París) 63:275-97.

Baal, J. van

1976

“O fferin g , S acrifice an d G if t.” Nvmen. International Review for the History o f Religions (L eid en) 23(3): 161-78.

Belleza C astro , N eli

1990

Vocabulario Jaqaru Español. Idioma hablado en Ayza, Coica y Tupe (Yauyos). Lima: E diciones Int T ata.

B erto n io , L u d o v ico

1984

V o cab v lario d e la lengva A ym ara [1612]. Juli. (Facsím ile.) C o ch a b am b a: C E R E S /IF E A /-

M U S E F .

C erró n -P alo m in o , R odolfo

1976

Diccionario Quechua Junín-Huanca. Lima: In stitu to de E studios P eruanos.

C ieza d e L e ó n , P e d ro de

1985

Crónica del Perú [1550]. S egunda P arte [= S eñorío]. E dición, prólogo y notas d e F rancesca C an tú . (C o lecció n C lásicos P eru an o s.) Lim a: P o n tificia U n iv ersid ad C ató lica del P erú ; A cad em ia N acio n al d e la H

isto ria.

D ed en b ac h -S a laz ar Sáenz, Sabine

1985

Un aporte a la reconstrucción del vocabulario agrícola de la época incaica - Diccionarios y textos quechuas del siglo VXI y comienzos del XVII usados como fuentes histórico-etnolingüísticas para el vocabulario agrícola. (B onner A m erikanistische S tu d ien /E stu d io s A m ericanistas de B onn 14.) B onn.

1990 *Inka pachaq llamanpa willaynin - Uso y crianza de los camélidos en la época incaica. Estudio lingüístico y etnohistórico basado en las fuentes lexicográficas y textuales del primer siglo después de la conquista.* (Bonner Amerikanistische Studien/Estudios Americanistas de Bonn 16.) Bonn.

1991 "Point of View and Evidentiality in the Huarochirí Texts (Peru, 17th Century)." Simposio Internacional: *Textuality of Amerindian Cultures: Production, Reception, Strategies*, Institute of Latin American Cultural Studies, King's College Londres, Mayo 1991. Ms. (Se publicará en: *Textuality in Latin American Indian Cultures.* Oxford Studies in Anthropological Linguistics Series.)

Delgado de Thays, Carmen

1965 *Religión y magia en Tupe (Yauyos).* Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Departamento de Antropología. (Publicaciones del Museo Nacional de la Cultura Peruana, Serie: Tesis Antropológicas No. 2.) Lima.

"Diccionario de Autoridades"

1976 *Diccionario de la lengua castellana ... por la Real Academia Española* [1726–1737]. 3 vols. (Facsímile.) (Biblioteca Rómanica Hispánica, 5. Diccionarios, 3.) Madrid: Gredos.

Doyle, Mary Eileen

1989 *The Ancestor Cult and Burial Ritual in Seventeenth and Eighteenth Century Central Peru.* Ph.D. University of California, Los Angeles, 1988. (University Microfilms International, Ann Arbor.)

Duviols, Pierre

1976a "La capacocha." *Allpanchis* (Cuzco) 9:11–57.

1976b "Une petite chronique retrouvée: Errores, ritos, supersticiones y ceremonias de los yndios de la prouincia de Chinchaycocha y otras del Piru." *Journal de la Société des Américanistes* (París) 63:275–97.

González Holguín, Diego

1989 *Vocabvlario de la lengva general de todo el Perv llamada lengua Qquichua o del Inca* [1608]. [Ciudad de los Reyes (Lima)]. Prólogo Raúl Porras Barrenechea. Presentación Ramiro Matos Mendieta. (Edición facsímile de la versión de 1952. Incluye addenda.) Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Guaman Poma de Ayala, Felipe

1936 *Nueva corónica y buen gobierno* [ca. 1615]. (Codex péruvien illustré.) Ed. por Paul Rivet, Université de Paris. (Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie, 23.) París.

1980 *El primer nueva corónica y buen gobierno por Felipe Guaman Poma de Ayala [Waman Puma]* [ca. 1615]. 3 tomos. Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno. Traducción y análisis textual del quechua por Jorge L. Urioste. (Colección América Nuestra, América Antigua, 31.) México: Siglo Veintiuno.

D'Harcourt, Raoul & Marguerite d'Harcourt

1990 *La música de los Incas y sus supervivencias.* Lima: Occidental Petroleum Corporation of Peru. (Edición francesa: París 1925.)

Hardman, Martha J.

1983 *Jaqaru. Compendio de estructura fonológica y morfológica.* (Lengua y Sociedad / 5.) Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Heiler, Friedrich

1961 *Erscheinungsformen und Wesen der Religion.* (Die Religionen der Menschheit, Bd. 1.) Stuttgart: W. Kohlhammer.

Hickman, Ellen

1990 *Musik aus dem Altertum der Neuen Welt. Archäologische Dokumente des Musizierens in präkolumbischen Kulturen Perus, Ekuadors und Kolumbiens.* Francfort-del-Meno: Peter Lang.

Honko, Lauri

1975 "Zur Klassifikation der Riten." *Temenos* (Helsinki) 11:61–77.

Husson, Jean-Philippe

1984 "L'art poétique quechua dans la chronique de Felipe Waman Puma de Ayala." *Amerindia* (París) 9:79–110.

1985 *La poésie quechua dans la chronique de Felipe Waman Puma de Ayala. De l'art lyrique de cour aux chants et danses populaires.* (Série Ethnolinguistique Amérindienne.) París: L'Harmattan.

Jiménez Borja, Arturo

1950–51 "Instrumentos musicales peruanos." *Revista del Museo Nacional* (Lima) 19–20:37–189.

1955 "La danza en el antiguo Perú." *Revista del Museo Nacional* (Lima) 24:111–36.

1990

Inka pachaq llamanpa willaynin - Uso y crianza de los camélidos en la época incaica. Estudio lingüístico y etnohistórico basado en las fuentes lexicográficas y textuales del primer siglo después de la conquista. (B onner A m erikanistische S tu d ien /E stu d io s A m ericanistas de B onn 16.) Bonn.

1991

“P o in t o f V iew a n d E v id en tiality in th e H u a ro c h iri T e x ts (P eru , 1 7th C e n tu ry).” S im p o sio In te rn acio n a l: Textuality o f Amerindian Cultures: Production, Reception, Strategies, In s titu te o f L a tin A m erican C u ltu ra l S tu d ies, K in g ’s C ollege L o n d re s, M ayo 1991. M s. (Se p u b lic a rá en: Textuality in Latin American Indian Cultures. O x fo rd Studies in A nth ro p o lo g ical Linguistics Series.)

D elg a d o d e T h ay s, C arm en

1965

Religion y magia en Tupe (Yauyos). U niversidad N acional M ayor de San M arcos, D ep arta m en to d e A n tro p o lo g ía. (P u b licacio n es d el M useo N acio n al d e la C u ltu ra P e ru a n a , Serie: T esis A n tro po ló g icas N o . 2.) Lim a.

“D icc io n ario d e A u to rid a d e s ”

1976

Diccionario de la lengua castellana ... por la Real Academia Española [1 7 2 6 -1 7 3 7]. 3 vols.

(F acsím ile.) (B iblioteca R ó m anica H isp án ic a, 5. D iccio n ario s, 3.) M ad rid : G red o s.

D oyle, M ary E ileen

1989

The Ancestor Cult and Burial Ritual in Seventeenth and Eighteenth Century Central Peru. P h .D .

U n iv ersity o f C alifo rn ia, Los A ngeles, 1988. (U niversity M icrofilm s In te rn a tio n a l, A n n A rb o r.) D uviols, P ie rre

1976a “L a c a p a c o c h a .” Allpanchis (C uzco) 9 :11-57.

1 976b

“U n e p e tite c h ro n iq u e retrouvée: E rro res, rito s, su p erstic io n es y cerem o n ias d e los yndios d e la p ro u in c ia d e C h in c h ay co ch a y o tras d el P ir u .” Journal de la Société des Américanistes (París) 6 3 :2 7 5 -9 7 .

G o n z á le z H o lg u ín , D ieg o

1989

Vocabvlario de la lengua general de todo el Perv llamada lengua Qquichua o del Inca [1608],

[C iu d a d d e los Reyes (Lim a)]. P ró lo g o R aúl P o rras B arren ech ea. P re se n ta c ió n R am iro M atos M en d ieta. (E d ició n facsím ile d e la v ersió n d e 1952. In clu y e ad d e n d a.) Lima: U n iv ersid ad N acio n al M ay o r d e San M arcos.

G u a rn a n P o m a d e A yala, Felipe

1936

Nueva coránica y buen gobierno [ca. 1615]. (C odex péruvien illustré.) Ed. p o r P au l Rivet, Univ ersité d e P aris. (T rav au x e t M ém oires d e lT n stitu t d ’E th n o lo g ie , 23.) P arís.

1980

El primer nueva coránica y buen gobierno por Felipe Guarnan Poma de Ayala [Waman Puma] [ca.

1615]. 3 tom os. E d ició n crítica d e J o h n V. M u rra y R olena A d o rn o . T ra d u c c ió n y análisis te x tu a l del q u e c h u a p o r J o rg e L. U rioste. (C olección A m érica N u estra, A m érica A n tig u a, 31.) M éxico: Siglo V ein tiu n o .

D ’H a r c o u r t, R aoul & M a rg u erite d ’H a rc o u rt

1990

La música de los Incas y sus supervivencias. Lima: O ccid en tal P etro leu m C o rp o ratio n o f P eru.

(E d ició n francesa: P arís 1925.)

H a rd m a n , M a rth a J.

1983

Jaqaru. Compendio de estructura fonológica y morfológica. (Lengua y S ociedad / 5.) Lima: In stitu to d e E stu d io s P eru an o s.

H e d e r, F rie d ric h

1961

Erscheinungsformen und Wesen der Religion. (D ie R eligionen d er M enschheit, Bd. 1.) S tuttgart: W . K o h lh am m er.

H ick m an , E llen

1990

Musik aus dem Altertum der Neuen Welt. Archäologische Dokumente des Musizierens in präkolumbischen Kulturen Perus, Ekuadors und Kolumbiens. F rancfort-del-M eno: P e te r Lang.

H o n k o , L a u ri

1975

“Z u r K lassifik atio n d e r R iten .” Temenos (H elsinki) 11:61-77.

H u sso n , J e a n -P h ilip p e

1984

“L ’art p o é tiq u e q u ec h u a d an s la c h ro n iq u e d e F elip e W a m an P u m a d e A yala.” Amerindia (P arís) 9 :7 9 -1 1 0 .

1985

La poésie quechua dans la chronique de Felipe Waman Puma de Ayala. De l’art lynque de cour aux chants et danses populaires. (Série E thn o lin g u istiq u e A m érindienne.) París: L ’H arm attan .

J im é n ez B orja, A rtu ro

1950—51

“ In s tru m e n to s m usicales p e ru a n o s .” Revista del Museo Nacional (Lim a) 19—20:37—189.

1955

“L a d an z a e n el an tig u o P e r ú .” Revista del Museo Nacional (Lim a) 2 4 :1 1 1 -3 6 .

Langevín, André
1989 "Música andina: breve introducción bibliográfica." *Revista Andina* (Cuzco) 14, año 7, no. 2:575–9.
"Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú: clasificación y ubicación geográfica"
1978 Ed. por el equipo Josafat Roel Pineda *et al.* Instituto Nacional de Cultura: Oficina de Música y Danza. (Serie: Mapas Culturales.) Lima.
Mariscotti de Görlitz, Ana María
1978 "Los curi y el rayo." *Actes du XLIIe Congrès International des Américanistes*, vol. IV: 365–76. París.
Martínez Compañón, Baltasar Jaime
1978 *La obra del obispo Martínez Compañón sobre Trujillo del Perú en el siglo XVIII* [siglo XVIII]. 4 tomos. Ed. por Teresa Armiñán. (Facsímile.) Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación.
Marzal, Manuel
1988 *La transformación religiosa peruana.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. ('1983.)
Molina, Cristóbal de [el cuzqueño]
1943 "Fábulas y ritos de los Incas ... 1574."[ca. 1575]. En: Cristóbal de Molina: *Las crónicas de los Molinas.* Prólogo bio-bibliográfico por Carlos A. Romero. Epílogo crítico-bibliográfico por Raúl Porras Barrenechea. Anotaciones y brevísimos comentarios por Francisco A. Loayza. (Los Pequeños Grandes Libros de Historia Americana, serie 1, tomo 4.) Lima, 5–84.
Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Juan de Santacruz
1950 "Relación de antigüedades deste reyno del Piru"[ca. 1613]. *Tres relaciones de antigüedades peruanas.* Marcos Jiménez de la Espada, ed. Asunción del Paraguay: Editorial Guarania, 207–81. (Nueva edición de la de Madrid de 1879.)
Ramos Gavilán, Alonso
1976 *Historia de nuestra señora de Copacabana* [1621]. Transcripción Isabel Muñoz Reyes. La Paz: Academia Boliviana de la Historia.
Rostworowski, María
1984 "El baile en los ritos agrarios andinos (Sierra Nor Central, Siglo XVII)." *Historia y Cultura* (Lima) 17:51–60.
Santo Tomás, Domingo de
1951 *Lexicon, o vocabulario de la lengua general del Perú llamada Quichua* [1560]. [Valladolid.] (Facsímile.) Lima: Instituto de Historia, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
Schechter, John M.
1979 "The Inca *cantar histórico*: a Lexico-Historical Elaboration on Two Cultural Themes." *Ethnomusicology* 23(2):191–204.
1980 "El cantar histórico incaico." *Revista Musical Chilena* (Santiago de Chile) 34(151):38–60.
Schwimmer, Erik
1980 "The Anthropology of Religious Practices." En *People in Culture. A Survey of Cultural Anthropology.* Ino Rossi, ed. Nueva York: Praeger, Bergin, 511–37.
Taylor, Gerald
1987 "Atuq. Relatos quechuas de Laraos, Lincha, Huangáscar y Madéa, provincia de Yauyos." *Lengua, Nación y Mundo Andino = Allpanchis* (Sicuani/Cuzco) nos. 29/30, año XIX:249–66.
Torres Rubio, Diego de & Juan de Figueredo
1963 *Arte de la lengua Quichua* [1700]. Por el P. Diego de Torres Rubio .... Con las adiciones que hizo el P. Juan de Figueredo. Prólogo y biografías ... por Luis A. Pardo. Apéndice de: *Revista del Museo e Instituto Arqueológico* (Cuzco) año 13, no. 20.
"Tradiciones de Huarochirí"
[ca. 1608] *Runa yndio ñiscap machoncuna ñaupa pacha ....* MS. 3169. Biblioteca Nacional, Madrid.
1967 *Francisco de Avila* [ca. 1608]. Hermann Trimborn & Antje Kelm, ed. (Quellenwerke zur alten Geschichte Amerikas aufgezeichnet in den Sprachen der Eingeborenen, 8.) Berlín: Gebr. Mann, 1–198.
Citado como: ed. Trimborn & Kelm.
1983 *Hijos de Pariya Qaqa: La tradición oral de Waru Chiri (Mitología, ritual y costumbres)* [ca. 1608]. 2 tomos. Edición, traducción y notas por George L. Urioste. (Foreign and Comparative Studies Program, Latin American Series, no. 6, vol. I.) Syracuse, Nueva York.
Citado como: ed. Urioste.
1987 *Ritos y tradiciones de Huarochirí. Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII* [ca. 1608]. Versión paleográfica, interpretación fonológica y traducción al castellano: Gerald Taylor.

L angevín, A n d ré

1989

“M ú sica an d in a: b rev e in tro d u cció n b ib lio g ráfica.” Revista Andina (C uzco) 14, año 7, no.

2 :5 7 5 -9 .

“M ap a d e los in stru m en to s m usicales d e u so p o p u la r en el P erú : clasificación y u b ic ació n g eo g ráfica”

1978

E d . p o r el e q u ip o Jo sa fat Roel P in ed a et al. In stitu to N acional d e C ultu ra: O ficin a d e M úsica y D an za. (Serie: M ap as C u ltu rales.) Lima.

M arisco tti d e G ö rlitz , A n a M aría

1978

“L os cu ri y el ray o .” Actes du XLIIe Congrés International des Américanistes, vol. IV: 3 6 5 -7 6 .

P arís.

M artín ez C o m p a ñ ó n , B altasar Jaim e

1978

La obra del obispo Martínez Compañón sobre Trujillo del Perú en el siglo XVIII [siglo X V III]. 4

to m o s. E d . p o r T e resa A rm iñ án . (Facsím ile.) M ad rid : E d icio n es C u ltu ra H isp á n ic a del C e n tro Ib e ro a m e ric a n o d e C o o p eració n .

M arzal, M an u el

1988

La transformación religiosa peruana. Lima: P ontificia U niversidad C atólica d el P erú . ('1983.) M olina, C ristó b a l d e [el cu zq u eñ o]

1943

“F áb u las y ritos d e los In cas ... 1374.” [ca. 1575]. E n: C ristó b a l d e M olina: Las crónicas de los Molinas. P rólogo bio-bibliográfico p o r C arlos A. Rom ero. E pílogo crítico-bibliográfico p o r Raúl P o rra s B arren ech ea. A n o tacio n es y brevísim os co m en tario s p o r F ran cisc o A. Loayza. (Los P eq u eñ o s G ra n d e s L ib ro s d e H isto ria A m ericana, serie 1, to m o 4.) Lim a, 5 -8 4 .

P ach a cu ti Y am q u i Salcam aygua, J u a n d e S an tacru z

1950

“R elación d e an tig ü ed ad e s d este rey n o d el P ir u ”[ca. 1613]. Tres relaciones de antigüedades peruanas. M arcos Jim énez d e la E spada, ed. A sunción del Paraguay: E d ito rial G u aran ia, 2 0 7 -

81. (N u ev a ed ició n d e la d e M ad rid d e 1879.)

R am os G av ilán , A lonso

1976

Historia de nuestra señora de Copacabana [1621]. T ran scrip ció n Isabel M uñoz Reyes. La Paz: A cad em ia B oliviana d e la H isto ria.

R o stw o ro w sk i, M aría

1984

“E l baile en los rito s agrarios an d in o s (Sierra N o r-C en tral, Siglo X V II).” Historia y Cultura (Lim a) 1 7:51-60.

S an to T o m ás, D o m in g o d e

1951

Lexicon, o vocabulario de la lengua general del Perú llamada Quichua [1560]. [V alladolid.]

(F acsím ile.) Lima: In s titu to d e H isto ria , U n iv ersid ad N acio n al M ayor d e San M arcos.

S ch ech ter, J o h n M.

1979

"T h e In ca cantar histórico: a L e xico-H istorical E lab o ratio n o n T w o C u ltu ra l T h e m e s ." Ethnomusicology 23 (2): 191—204.

1980

"E l c a n ta r h istó rico in c aico ." Revista Musical Chilena (Santiago d e C hile) 3 4(151):38—60.

S chw im m er, E rik

1980

"T h e A n th ro p o lo g y o f R eligious P ra c tic e s." E n People in Culture. A Survey o f Cultural Anthropology. Ino Rossi, ed. N ueva York: Praeger, Bergin, 5 1 1-37.

T ay lo r, G e ra ld

1987

"A tu q . R elatos q u ec h u as d e L araos, L in ch a, H u an g áscar y M adéa, p ro v in cia d e Y au y o s."

Lengua, Nación y Mundo Andino = Allpanchis (Sicuani/C uzco) nos. 2 9 /3 0 , año X IX :2 4 9 -6 6 .

T o rre s R u b io , D ieg o d e & J u a n d e F ig u ere d o

1963

Arte de la lengva Quichva [1700], P o r el P. D iego d e T o rres R ubio .... C o n las adiciones que hizo el P. J u a n d e F ig u ere d o . P ró lo g o y biografías ... p o r Luis A. P a rd o . A p én d ic e de: Revista del Museo e Instituto Arqueológico (Cuzco) año 13, no. 20.

“T ra d icio n e s d e H u a r o c h ir í”

[ca. 1608] Runa yndio ñiscap machoncuna ñaupa pacha . . MS. 3169. B iblioteca N acional, M adrid.

1967

Francisco de Avila [ca. 1608]. H erm an n T rim b o rn & A ntje K eim , ed. (Q uellenw erke zu r alten G e sc h ic h te A m erik as au fg ezeich n et in d e n S p rach en d e r E in g eb o ren en , 8.) Berlin: G e b r. M ann, 1-1 9 8 .

C ita d o com o: ed. T rim b o m & Keim .

1983

Hijos de Pariya Qaqa: La tradición oral de Warn Chiri (Mitología, ritual y costumbres) [ca. 1608].

2 tom os. E d ició n , tra d u c c ió n y n o tas p o r G eo rg e L. U rio ste. (F oreign a n d C o m p a rativ e Studies P ro g ram , L a tin A m erican Series, no. 6, vol. I.) Syracuse, N u ev a Y ork.

C itad o com o: ed. U rioste.

1987

Ritos y tradiciones de Huarochirí. Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII [ca. 1608].

V ersió n p aleo g ráfica, in te rp re ta c ió n fonológica y tra d u c c ió n al castellano: G e ra ld Taylor.

Instituto de Estudios Peruanos. (Historia Andina/12; Travaux de l'Institut Français d'Études Andines, tome XXXV.) Lima.
Citado como: ed. Taylor.
1991 *The Huarochirí Manuscript. A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion* [ca. 1608]. Translation from the Quechua by Frank Salomon and George L. Urioste. Annotations and introductory essay by Frank Salomon. Transcription by George L. Urioste. Austin: University of Texas Press.
Citado como: ed. Salomon.

Tschudi, Johann Jakob von
1853 *Die Keshua-Sprache*. Dritte Abtheilung. *Wörterbuch*. Viena: Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei.

Vivanco G., Alejandro
1988 "Supervivencia de las danzas ceremoniales de Huarochirí." En: Alejandro Vivanco G.: *Cien temas del folklore peruano*. Lima: Bendezú & Lima, 68–71.

Widengren, Geo
1969 *Religionsphänomenologie*. Berlín: Walter de Gruyter & Co.

Zuidema, R. Tom & Gary Urton
1976 "La constelación de la llama en los Andes peruanos." *Allpanchis* (Cuzco) 9:59–119.

In s titu to d e E stu d io s P eru an o s. (H isto ria A n d in a/1 2 ; T ra v au x d e lT n stitu t F ran çais d 'É tudes A n d in es, to m e X X X V .) Lim a.

C ita d o com o: ed. T áylor.

1991

The Huarochirí Manuscript. A Testament o f Ancient and. Colonial Andean Religion [ca. 1608], T ra n sla tio n fro m th e Q u e c h u a by F ra n k S alom on a n d G e o rg e L. U rio ste. A n n o ta tio n s an d in tro d u c to ry essay b y F ra n k S alom on. T ra n sc rip tio n b y G e o rg e L. U rio ste. A ustin: U n iv ersity o f T e x as P ress.

C ita d o com o: ed. S alom on.

T s c h u d i, J o h a n n J a k o b v on

1853

Die Keshua-Sprache. D ritte A btheilung. Wörterbuch. Viena: K aiserlich-K önigliche H of- u n d S taa tsd ru ck erei.

V ivanco G ., A lejan d ro

1988

"S u p erv iv en cia d e las d an zas cerem o n iales d e H u a ro c h irí." En: A lejan d ro V iv an co G .: Cien temas del folklore peruano. Lima: B endezú & Lim a, 6 8 -71.

W id e n g re n , G e o

1969

Religionsphänomenologie. Berlín: W alter de G ru y ter & Co.

Z u id em a , R. T o m & G a ry U rto n

1976

“L a co n ste lació n d e la llam a en los A n d es p e ru a n o s .” Allpanchis (C uzco) 9 :5 9 -1 1 9 .

ETNOGRAFÍA MUSICAL: BAILES Y DANZAS. RITUALISMO Y SACRALIZACIÓN

Carlos Alberto Coba Andrade

Antecedentes históricos

Los manifestaciones culturales de los pueblos cobran mayor significado e importancia cuando se las vive dentro de sus respectivos contextos humanos y ambientales. La música y la danza, especialmente, tienen que ser entendidas como un todo vital del individuo, del grupo humano que lo crea y/o utiliza. Hombre—Sociedad—Naturaleza se sintetizan en una forma musical, en una danza, en un ritual, etc.

El Ecuador, por sus particulares características geográficas y humanas, desde hace miles de años, ha ofrecido una riqueza impresionante de expresiones artísticas en torno a la música.

De la época prehispánica quedan todavía parte de los instrumentos musicales y algunas representaciones afines, confeccionados en piedra, arcilla, hueso, concha, metal, etc. Sobresalen: flautas de pan, flautas verticales, flautas horizontales, ocarinas, trompetas (de caracol marino), sonajeros, silbatos, botellas-silbato uni, bi y tricameral, collares de entrechoques (de conchas), litófonos, metalófonos, cascabeles, tambores grandes y pequeños. Desafortunadamente la humedad de nuestro suelo no ha permitido la conservación de los materiales orgánicos; en forma indirecta, sabemos que se utilizaron calabazas para sonajeros, carrizo y guadúa para la confección de flautas, carapacho de tortuga para instrumentos de raspa (güiro), caracoles de tierra, semillas, cáscaras de frutas deshidratadas, pieles para los parches o membranas (tambores), cuerdas obtenidas de tripas de animales, vestuarios con piezas de entrechoque, etc.

Las representaciones en cerámica de los músicos y danzantes son de un realismo excitante; sus soberbios ropajes y adornos, dicen a las claras el alto rango que poseían estos personajes.

A partir de la documentación temprana, escrita por los cronistas españoles, podemos vislumbrar un poco más este fascinante mundo de nuestros antepasados. Los más originales músicos, curiosos instrumentos, frenéticas danzas y jolgorios, fantásticos y extraños rituales, van sucediéndose en cada pueblo, en cada etnia, en cada acontecimiento importante.

ETNOGRAFÍA MUSICAL: BAILES Y DANZAS.

RITUALISMO Y SACRALIZACIÓN

C arlos A lb er to C ob a A n drade

A n te c e d e n te s h istó rico s

Los manifestaciones culturales de los pueblos cobran mayor significado e im portancia cuando se las vive dentro de sus respectivos contextos hum anos y ambientales. La música y la danza, especialmente, tienen que ser entendidas como un todo vital del individuo, del grupo hum ano que lo crea y/o utiliza.

H om bre— Sociedad— N aturaleza se sintetizan en una form a musical, en una danza, en un ritual, etc.

El Ecuador, por sus particulares características geográficas y hum anas, desde hace miles de años, ha ofrecido una riqueza im presionante de expresiones artísticas en torno a la música.

D e la época prehispánica quedan todavía parte de los instrum entos m usicales y algunas representaciones afines, confeccionados en piedra, arcilla, hueso, concha, metal, etc. Sobresalen: flautas de pan, flautas verticales, flautas horizontales, ocarinas, trom petas (de caracol marino), sonajeros, silbatos, botellas-silbato uni, bi y tricameral, collares de entrechoques (de conchas), litófonos, m etalófonos, cascabeles, tam bores grandes y pequeños. D esafortunadam ente la hum edad de nuestro suelo no ha perm itido la conservación de los materiales orgánicos; en forma indirecta, sabemos que se utilizaron calabazas para sonajeros, carrizo y guadúa para la confección de flautas, carapacho de tortuga para instrum entos de raspa (güiro), caracoles de tierra, semillas, cáscaras de frutas deshidratadas, pieles para los parches o m em branas (tambores), cuerdas obtenidas de tripas de animales, vestuarios con piezas de entrechoque, etc.

Las representaciones en cerámica de los músicos y danzantes son de un realismo excitante; sus soberbios ropajes y adornos, dicen a las claras el alto rango que poseían estos personajes.

A partir de la docum entación tem prana, escrita por los cronistas españoles,

podem os vislum brar un poco más este fascinante m undo de nuestros antepasados. Los más originales músicos, curiosos instrum entos, frenéticas dan zas y jolgorios, fantásticos y extraños rituales, van sucediéndose en cada p u eblo, en cada etnia, en cada acontecimiento im portante.

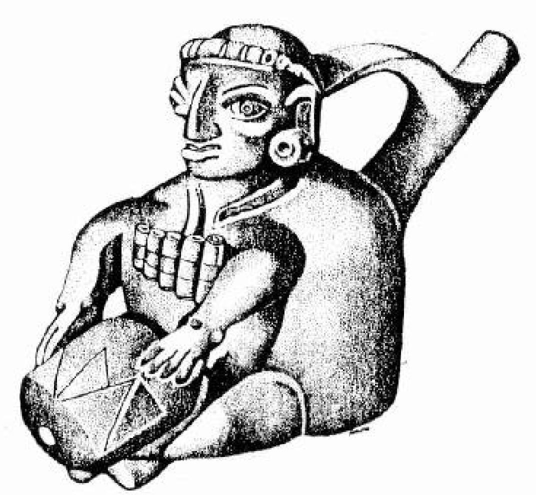


Fig. 1. Tambor Arqueológico: Vase de barro. Un indígena sentado en el suelo, tiene entrambas manos como quien alienta

Posteriormente, viajeros, exploradores científicos e historiadores, en general, han aportado más evidencias al respecto, y han caracterizado étnicamente muchas de las manifestaciones artísticas en torno a la música.

Las evidencias arqueológica, etnohistórica y etnográfica, especialmente, determinan que la música estaba íntimamente relacionada con la danza y ambas con los cultos agrarios, primordialmente.

La República del Ecuador, ubicada al noroccidente de América del Sur, con un territorio continental e insular de 281.341 km^2, y alrededor de 10 millones de habitantes, es un Estado multiétnico, multilingüe y pluricultural. Los grupos humanos con mayor número de individuos son el mestizo y los indígenas quichuas de la Sierra; entre los principales microgrupos están los: shuar y achuar, siona—secoya, cofán, waorani (auca), chachi (cayapa), tsátchila (colorados), awa—kwaiker y los afroecuatorianos.

Los shuar

Ocupan las provincias orientales de Zamora—Chinchipe, Morona Santiago y la parte sur de Pastaza.

Por las condiciones naturales de la selva desconocemos los antecedentes de su conjunto instrumental propio; sin embargo, creemos que las actuales manifestaciones artísticas musicales y actividades afines son una continuidad milenaria de su propia personalidad. Entre estas expresiones sobresalen: la danza de la culebra, la danza de la *tsantsa*, la danza de la chonta y la fiesta de la yuca. Entre los instrumentos musicales: el *tuntui*, aparato de percusión, confeccionado a partir de un tronco ahuecado; el *shakáp*, idiófono de entrechoque; el *makich*, similar al *shakáp*, lo usan en los tobillos; el tampur o tam-

Carlos Alberto Coba Andrade

Fig. 1. Tambor Arqueológico: Vase de barro. Un indígena sentado en el suelo, tiene entrambas manos como quien alienta Posteriorm ente, viajeros, exploradores científicos e historiadores, en general, han aportado más evidencias al respecto, y han caracterizado étnicam ente m uchas de las manifestaciones artísticas en torno a la música.

Las evidencias arqueológica, etnohistórica y etnográfica, especialmente, determ inan que la música estaba íntim am ente relacionada con la danza y am bas con los cultos agrarios, prim ordialm ente.

La República del Ecuador, ubicada al noroccidente de América del Sur, con un territorio continental e insular de 281.341 km2, y alrededor de 10

millones de habitantes, es un Estado m ultiétnico, multilingüe y pluricultural.

Los grupos hum anos con mayor núm ero de individuos son el mestizo y los indígenas quichuas de la Sierra; entre los principales m icrogrupos están los: shuar y achuar, siona— secoya, cofán, waorani (auca), chachi (cayapa), tsátchila (colorados), awa— kwaiker y los afroecuatorianos.

Los shuar
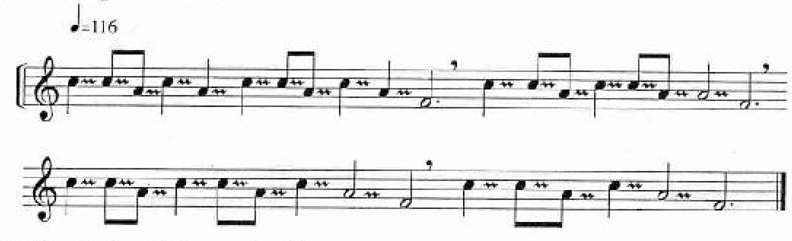
O cu p an las provincias orientales de Zam ora— Chinchipe, M orona Santiago y la parte sur de Pastaza.

P o r las condiciones naturales de la selva desconocemos los antecedentes de su conjunto instrum ental propio; sin em bargo, creemos que las actuales manifestaciones artísticas musicales y actividades afines son una continuidad milenaria de su propia personalidad. E ntre estas expresiones sobresalen: la danza de la culebra, la danza de la tsantsa, la danza de la chonta y la fiesta de la yuca. E ntre los instrum entos musicales: el tuntui, aparato de percusión, confeccionado a partir de un tronco ahuecado; el shakáp, idiófono de entrechoque; el makich, similar al shakáp, lo usan en los tobillos; el tam pur o tam-



Fig. 2. Indígena shuar toca el tumank

bor de doble membrana; el *tumank*, cordófono compuesto por un bambú templado en arco, con una sola cuerda obtenida de tripa de mono; el *keer* o *kitiar*, cordófono compuesto; la cerbatana, tubo de chonta de dos metros de largo; el *pinkui*, flauta travesera con un orificio de insuflación y dos de obturación; el *peem*, similar al *pinkui*, pero con cinco agujeros de obturación; el *wajía*, instrumento obtenido a partir del fémur de un mono, tiene tres agujeros; el *yakuch*, similar al *pinkui*; el *piat* o *pito*, sirve para atraer a un determinado tipo de ave o animal.



Ej. Mus. 1. Arrullo (canto shuar)

Los chachis (cayapas)

Se hallan localizados en plena zona tropical húmeda de la provincia de Esmeraldas.

Según Jijón y Caamaño (1920:34) y Carrasco (1983:56), los caranquis, cayapas y colorados son de origen amazónico, y han migrado a través de Pimampiro y el Putumayo, hacia Ibarra; posteriormente se verificó la migración al Litoral. La misma tradición oral del pueblo chachi confirma su provenencia de la Sierra, de Imbabura.

Fig. 2. Indígena shuar toca el tumank

bo r de doble m em brana; el tum ank, cordófono com puesto por un bam bú tem plado en arco, con una sola cuerda obtenida de tripa de mono; el keer o kitiar, cordófono compuesto; la cerbatana, tubo de chonta de dos m etros de largo; el pinkui, flauta travesera con un orificio de insuflación y dos de obturación; el peem, similar al pinkui, pero con cinco agujeros de obturación; el wajía, instrum ento obtenido a partir del fém ur de un m ono, tiene tres agujeros; el yakuch, similar al pinkui-, el piat o pito, sirve para atraer a un d eterm inado tipo de ave o animal.

1 = 1 1 6

Ej. Mus. 1. Arrullo (canto shuar)1
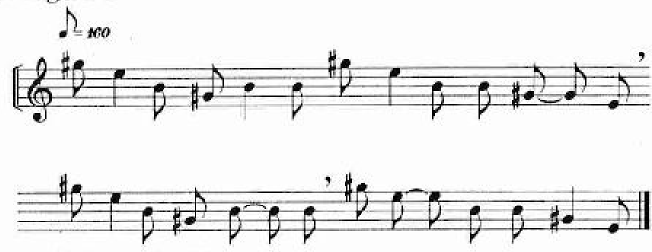
Los ch ach is (cayap as)

Se hallan localizados en plena zona tropical húm eda de la provincia de Esmeraldas.

Según Jijón y Caamaño (1920:34) y Carrasco (1983:56), los caranquis, cayapas y colorados son de origen amazónico, y han migrado a través de P im am piro y el Putum ayo, hacia Ibarra; posteriorm ente se verificó la m igración al Litoral. La misma tradición oral del pueblo chachi confirma su provenencia de la Sierra, de Im babura.

Pese a la influencia mestiza y afro, los chachis aún conservan parte de sus propias costumbres, sincretizadas en las fiestas de calendario católico. Sobresalen los festejos de Semana Santa o Pascua y de Navidad o Noche Buena. Hay, además, celebraciones que se relacionan con las edades del hombre, principalmente: nacimiento, "bodas" (ceremonia nupcial) y "ofrendas" (fiesta de los muertos).

Los instrumentos musicales que utilizan los chachis, son los mismos del grupo afro: marimba con resonadores de guadúa o bambú, bombo y *cununo*. La marimba es el principal instrumento musical en todas sus manifestaciones sociales y religiosas.



Ej. Mus. 2. Arrullo (canto chachi)

Grupo afroecuatoriano

Sus principales asentamientos se hallan en la provincia de Esmeraldas, en el Litoral y en las provincias interandinas de Carchi e Imbabura, valle caliente del Chota-Mira y en la de Loja. Cada zona geocultural ha desarrollado sus propias particularidades etnomusicales, debido a su historia y medio ambiente natural y social.



Fig. 3. Miguel Anangonó, de la banda "mocha" de la Parroquia García Moreno, Provincia de Imbabura, toca el puro bajo como instrumento musical

Pese a la influencia mestiza y afro, los chachis aún conservan parte de sus propias costum bres, sincretizadas en las fiestas de calendario católico. Sobresalen los festejos de Semana Santa o Pascua y de Navidad o N oche Buena.

Hay, además, celebraciones que se relacionan con las edades del hom bre, principalm ente: nacimiento, "b o d as" (ceremonia nupcial) y "ofrendas" (fiesta de los muertos).

Los instrum entos musicales que utilizan los chachis, son los mismos del grupo afro: m arim ba con resonadores de guadúa o bam bú, bom bo y cununo.

La m arim ba es el principal instrum ento musical en todas sus manifestaciones sociales y religiosas.

^1=160

í < | r p ^ r M

= t e = f —

----------y

----tvl

—¡-H

Ej. Mus. 2. Arrullo (canto chuchi)
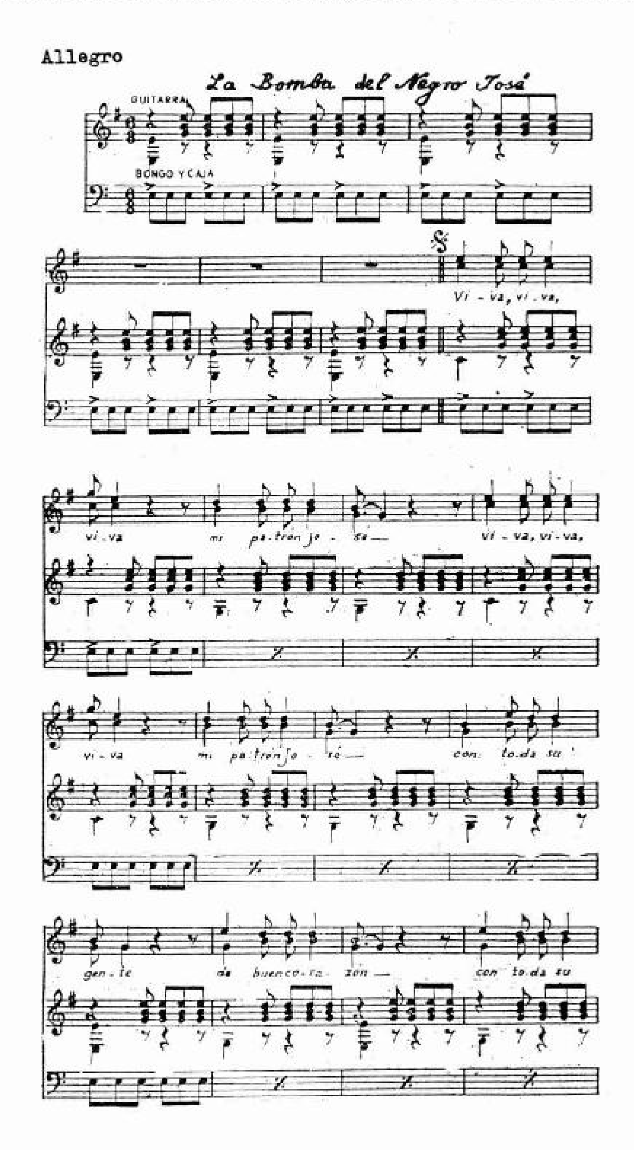
G rupo a fro ecu a to ria n o

Sus principales asentamientos se hallan en la provincia de Esmeraldas, en el Litoral y en las provincias interandinas de Carchi e Im babura, valle caliente del C hota-M ira y en la de Loja. Cada zona geocultural ha desarrollado sus propias particularidades etnomusicales, debido a su historia y medio am biente

natural y social.

Fig. 3. Miguel Anangonó, de la banda "mocha" de la Parroquia Carda Moreno, Provincia de Imbabura, toca el puro bajo corno instrumento musical
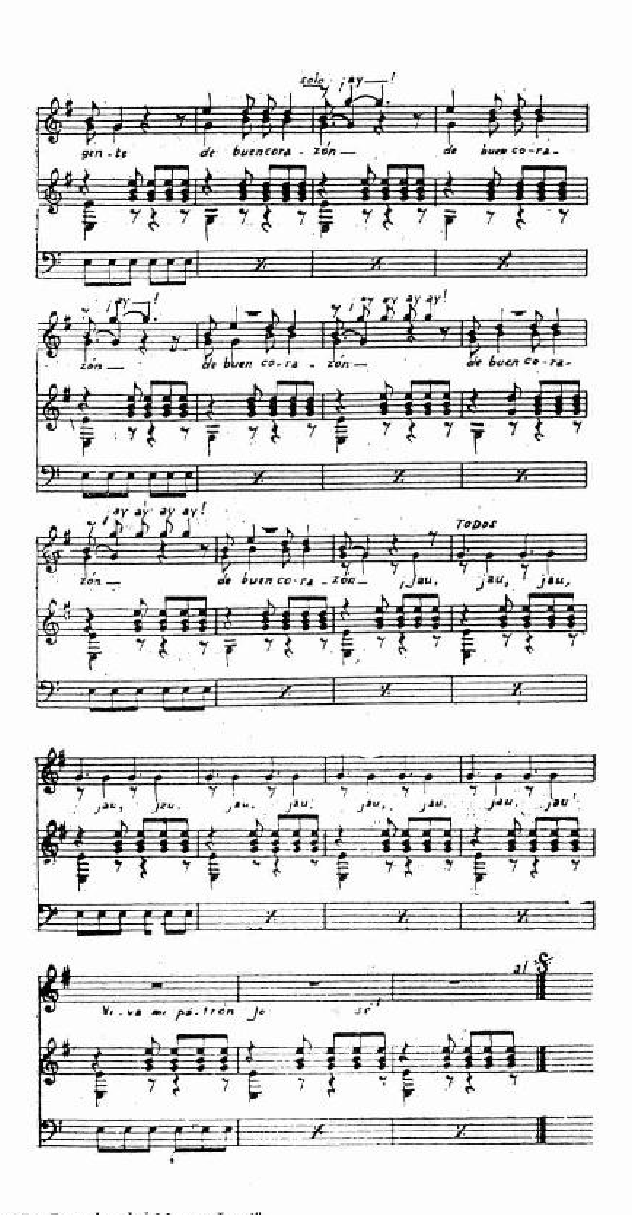
Los instrumentos musicales más representativos de los grupos de Esmeraldas y de Loja son: la marimba con resonadores de guadúa o bambú, el *cununo*, el bombo, el alfandoque o *guazá*, la mandíbula o cumbamba, el güiro o raspa, las maracas o sonajeros de calabazas... Los de valle de Chota utilizan: la bomba, maracas, calabazas, güiro, hojas de naranja... Característica de este grupo afro es el baile de la bomba: la mujer revolotea picarescamente ante el



Los instrum entos musicales más representativos de los grupos de Esm eraldas y de Loja son: la m arim ba con resonadores de guadúa o bam bú, el cununo, el bom bo, el alfandoque o guazá, la m andíbula o cum bam ba, el güiro o raspa, las maracas o sonajeros de calabazas... Los de valle de C hota utilizan: la bom ba, maracas, calabazas, güiro, hojas de naranja... Característica de este grupo afro es el baile de la bom ba: la mujer revolotea picarescam ente ante el A l l e g r o

BONGO Y CAJA

g e n - te



Ej. Mus. 3. "La Bomba del Negro José"

hombre en son de conquista amorosa. En la cabeza lleva una botella de aguardiente, la cual no debe ser derramada durante el baile.

Del grupo afro-esmeraldeño son típicos: el bambuco, andarele, torbellino, arrullo, alabao, la décima de contrapunto, etc.

gen . te

de

buen cora - xon

i

r' i y f y i ' y f v

y (■

y

Je b u e n c o -,

*i*u.*

7

7

7

7
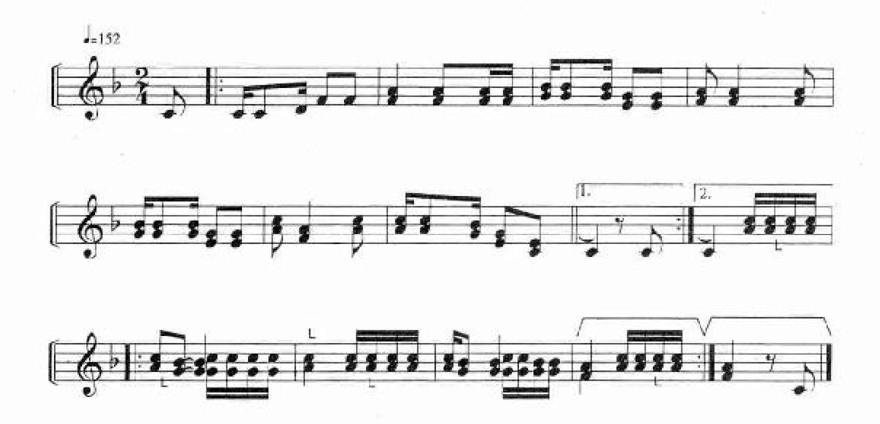
7

I

Ej. Mus. 3. "La Bomba del Negro José"

hom bre en son de conquista amorosa. En la cabeza lleva una botella de aguardiente, la cual no debe ser derram ada durante el baile.

D el grupo afro-esm eraldeño son típicos: el bam buco, andarele, torbellino, arrullo, alabao, la décima de contrapunto, etc.



Ej. Mus. 4. Aguinaldos (música afro del Valle del Chota)

Los quichuas de la Sierra

Constituyen el grupo étnico más grande de Ecuador. Se hallan a lo largo de todo el callejón interandino.

Pese a la doble dominación inca/hispana, muchas manifestaciones culturales no han perdido su carácter autóctono y étnico, especialmente, en cuanto a su significado original. En los aspectos fenomenológicos, en cambio, generalmente se observa una hibridación, un mestizaje, por presión de la Iglesia Católica y por la dinámica de la propia sociedad.



Fig. 4. Mariano Masaquitza de la Comunidad Salasaca, Provincia de Tungurahua, toca la hoja de capulí

J .1 5 2

li

i

í 1

1 J T I t

i m

** * i **

i

L

.... -

• *; ; **

t t s s

Ej. Mus. 4. Aguinaldos (música afro del Valle del Chota)

Los q uichuas d e la Sierra

Constituyen el grupo étnico más grande de Ecuador. Se hallan a lo largo de to d o el callejón interandino.

Pese a la doble dom inación inca/hispana, muchas manifestaciones culturales no han perdido su carácter autóctono y étnico, especialmente, en cuanto a su significado original. En los aspectos fenomenológicos, en cambio, generalm ente se observa una hibridación, un mestizaje, p o r presión de la Iglesia Católica y p o r la dinámica de la propia sociedad.

Fig. 4. Mariano Masaquitza de la Comunidad Salasaca, Provincia de Tungurahua, toca la hoja de capulí

La continuidad cultural se observa en los siguientes hechos: danza del abago, danza de los yumbos de Cumbas, fiesta de los Pendoneros, fiesta de San Juan, fiesta del Coraza, danzantes de Pujilí, danza de la Corona, danza del Palalaibilli, danza de la Ingapalla, danza de la llaminga, danza de los huacos, danza del shararán, danza del curiquingue, danza de la matanza de los yumbos, danza del entierro del guagua...



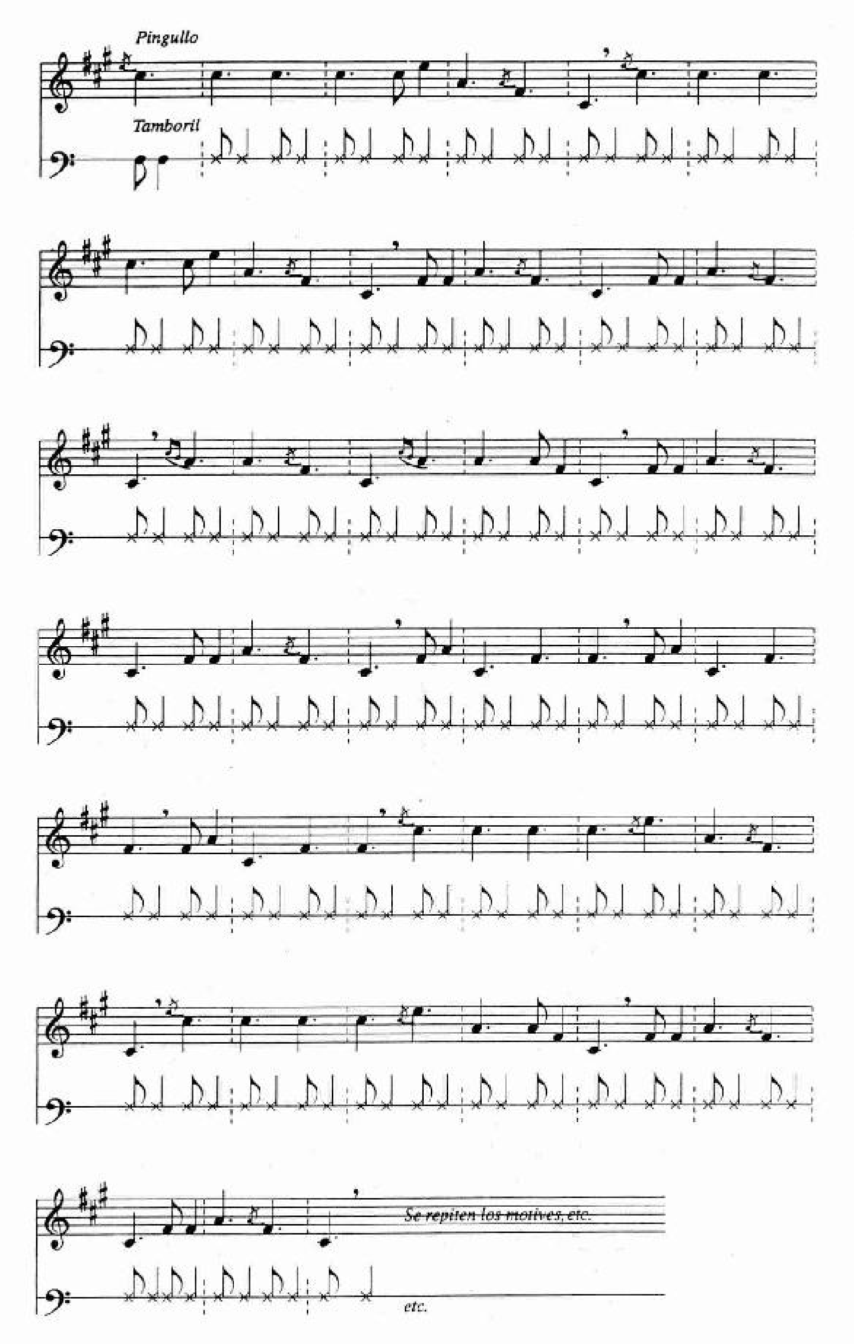
Fig. 5. José Manuel Catucuamba, indígena quichua de la comunidad de Abatag, toca la tunda y los cencerros (campanillas) en el Inti Raymi (fiesta de San Juan)

Los instrumentos más importantes de este grupo son: palos-lanzas, bastones, ramas de árboles, cascabeles, cencerros (12 campanillas amarradas a un pedazo de cuero de res), tambores de dos parches, violín, arpa, bocina, trompetas de caracol marino, trompetas de cacho o cuerno de res, tundas, flautas travesera, pingullo, pífano, chirimía, rondador...

La continuidad cultural se observa en los siguientes hechos: danza del abago, danza de los yumbos de Cum bas, fiesta de los P endoneros, fiesta de San Juan, fiesta del Coraza, danzantes de Pujilí, danza de la Corona, danza del Palalaibilli, danza de la Ingapalla, danza de la llaminga, danza de los hua-cos, danza del shararán, danza del curiquingue, danza de la m atanza de los yumbos, danza del entierro del guagua...

Fig. 5. José Manuel Catucuamba, indígena quichua de la comunidad de Abatag, toca la tunda y los cencerros (campanillas) en el Inti Raymi (fiesta de San Juan)

Los instrum entos más im portantes de este grupo son: palos-lanzas, b asto nes, ramas de árboles, cascabeles, cencerros (12 campanillas am arradas a un pedazo de cuero de res), tam bores de dos parches, violín, arpa, bocina, tro m petas de caracol marino, trom petas de cacho o cuerno de res, tundas, flautas travesera, pingullo, pífano, chirimía, rondador...



Ej. Mus. 5. Tono conocido como el yumbo/Tono del Coraza (cultura quichua)

Pingullo

a

4

, | ,

I

| , r ; j

i j

' j i j j J - u

; j

j . j j j .

p. J|J A l |J),1 A l jjij AJjAj A jM J i f A O J ;

(V j ’fl.1 ' I rj. !J flj- !J- i'J lj 1

9, A l JUjJU Al i A l JU jA l AUA1 J U fM A l

!

J .

I

"

I

j

'

l ' j

I

l

,

l ' j

p, A l

;J>J A J:J>J i ü jJ U A U l A UA 1 A I;

4 1,1 J-

J- ij-> if r a ^

^ i

p, A1 A I; AI A); AI AJ-jAl AfaAl A l ; Al A I;

p, J>J A ljA l AljAl A l jA! A l jA) A)jA1 A1

motives, ete-.

9: Mmma j -

y

!

!

etc.

Ej. Mus. 3. Tono conocido como el yumbo/Tono del Coraza (cultura quichua)

Grupo mestizo

El choque de los dos mundos, español e indígena, produjo, desde el inicio de la conquista, el cruce de razas, dándole a la población de lo que hoy es Ecuador una configuración muy especial. Los descendientes de españoles e indígenas constituyen la población más numerosa del país, ubicada en todas sus regiones naturales. En sus manifestaciones culturales, se observan claramente los elementos que corresponden a la influencia de uno o de otro grupo humano.

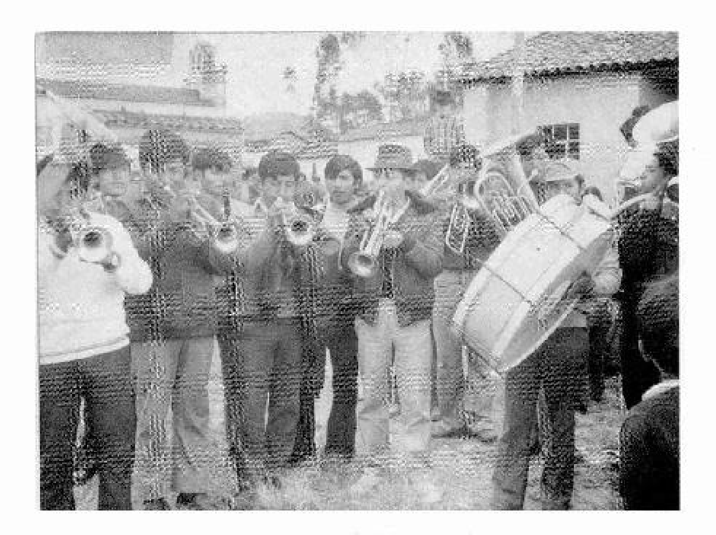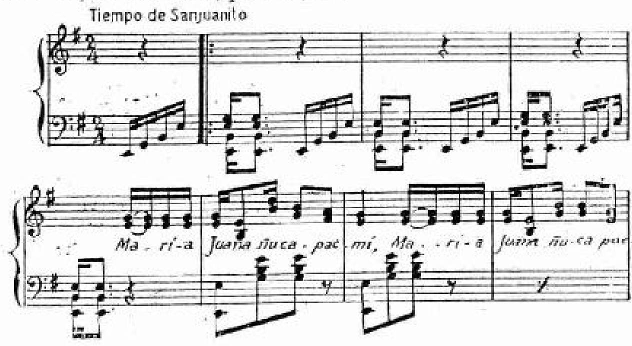


Fig. 6. Banda de pueblo

Los instrumentos más utilizados son: el rondador, el triángulo, las maracas, el güiro, la guitarra, el requinto, los bandolines, el arpa, etc. Entre las formas musicales, los bailes y las danzas sobresalen: sanjuanito, *yaraví,* albazo, la danza del toro, el costillar, el alza, yumbo y danzante, aire típico, chilena, tonada, pasacalle, fox incaico, pasillo, etc.



G rupo m e s tiz o

El choque de los dos m undos, español e indígena, produjo, desde el inicio de la conquista, el cruce de razas, dándole a la población de lo que hoy es E cuador una configuración muy especial. Los descendientes de españoles e indígenas constituyen la población más num erosa del país, ubicada en todas sus regiones naturales. E n sus manifestaciones culturales, se observan claram ente los elementos que corresponden a la influencia de uno o de otro grupo hum ano.
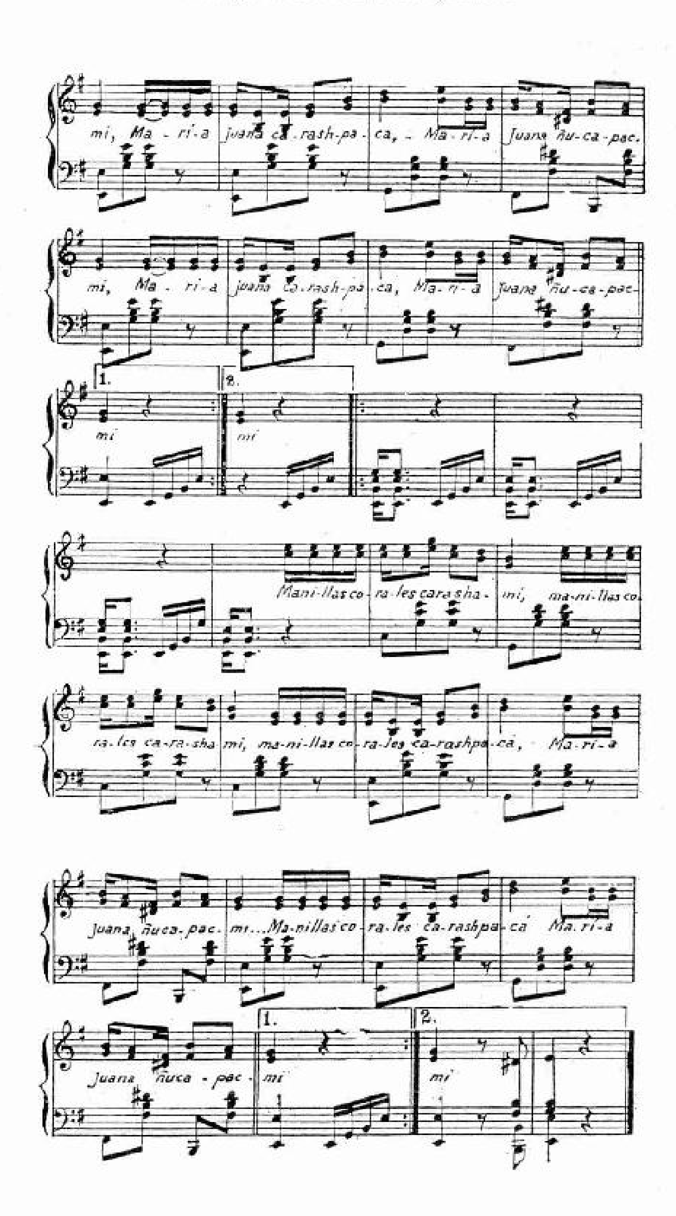
Fig. 6. Banda de pueblo

Los instrum entos más utilizados son: el rondador, el triángulo, las maracas, el güiro, la guitarra, el requinto, los bandolines, el arpa, etc. E ntre las formas musicales, los bailes y las danzas sobresalen: sanjuanito, yaraví, albazo, la danza del toro, el costillar, el alza, yum bo y danzante, aire típico, chilena, tonada, pasacalle, fox incaico, pasillo, etc.

T ie m p o d e S a n ju a n ito

fiA t/y t ñ u - c a

Jc/ctná ñ u c a



Ej. Mus. 6. "María Juana"

la - rí- a Ju a n a ñu - ca - p a c .

M a n iJ /a s c o - ra -/e s cara sh a

Juana ñ u c a - p a c .

J u a n a

n u c a - p a c

Ej. Mus. 6. “María]uana”

Calendario festivo[2]

Enero

Día 6:
1) Ambato: REYES. Villancicos
2) Cuenca: REYES.
3) Gatazo Grande: REYES. Bandera. Cocinera. Cuyes. Chicha. Embajador. Juegos pirotécnicos. Loas. Mote. Palacio. Prioste. Rey Amarillo. Rey Angel. Rey Herodes. Rey Negro. Rey Viejo. Trago.
4) Licán: REYES. Embajador. Gringo. Gringa. Loas. Palacios. Prioste. Rey Angel. Rey Herodes. Rey Mozo. Rey Negro. Vasallos.
5) Montecristi: SAN ISIDRO y REYES. Abanderados. Baile. Banda de música. Chicha. Escuderos. Intendente. Pajes. Palacios. Porta estandartes. Rey Blanco. Rey Moro. Rey Negro. Trago.
6) Pujilí: REYES. Caporales.
7) Sicalpa: REYES.
8) Tisaleo: MISA DE FIESTA. Alferez. Capitanes. Chicha. Fundadores. Osos. Priostes. Tablado. Tejido de cintas. Trago. Punta. Velación del niño. Vísperas. Volatería. Yumbos.

Día 15 aprox.:
9) Chillogallo: INOCENTES. Capariches. Máscaras. Música y baile. Trago. Vieja.

Febrero

Día 1:
10) Mira: VIRGEN DE LA CARIDAD. Bailes. Chamiza. Globos. Juegos pirotécnicos. Licor. Pelota de guante. Priostes. Vaca loca. Vísperas.

Marzo

Día movible:
11) Guayaquil: CARNAVAL. Misa del Dios Momo.
12) Pujilí: CARNAVAL. Danzantes.
13) Quito: CARNAVAL. Agua. Diablillos.
14) San José de Chimbo: CARNAVAL. Agua. Bombo. Cuyes. Chicha. Flauta. Guitarra. Rondador. Trago.
15) Guaranda: MIERCOLES DE CENIZA. Gallo Compadre.
16) San José de Chimbo: MIERCOLES DE CENIZA. (Primer miércoles después de Carnaval) Bandera. Gallo compadre. Música. Vaca loca. Yumbos.

Abril

Semana Santa:
17) Guano: SEMANA SANTA (Semana comprendida entre el Domingo de Ramos y el Domingo de Pascua) Calvario. Jesús. Judas. Ladrón. María. María Magdalena. San Juan. Volatería.

Primer domingo de Semana Santa:
18) Licán: RAMOS. Acompañantes. Alimentos populares. Cabecilla. Chicha. Guionero. Huashayo. Guarapo. Licor. Música y danza. Palmas de ramos. Prioste. Vísperas.

C alen d ario festiv o

Enero

Día 6:

1)

Ambato: REYES. Villancicos

2)

Cuenca: REYES.

3)

Gatazo Grande: REYES. Bandera. Cocinera. Cuyes. Chicha. Embajador. Juegos pirotécnicos. Loas. Mote. Palacio. Prioste. Rey Amarillo. Rey Angel. Rey Herodes.

Rey Negro. Rey Viejo. Trago.

4)

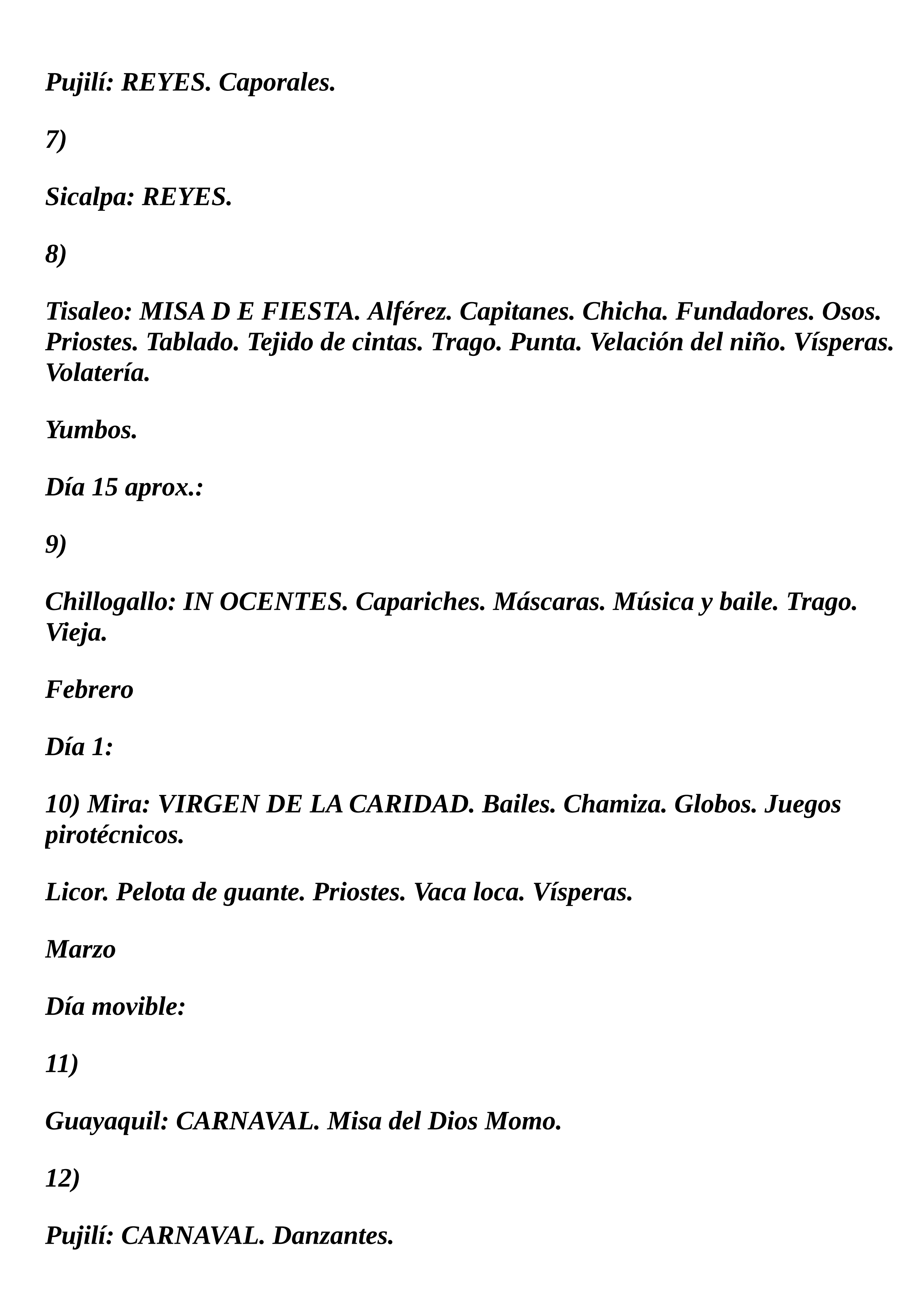
Licán: REYES. Embajador. Gringo. Gringa. Loas. Palacios. Prioste. Rey Angel. Rey Herodes. Rey Mozo. Rey Negro. Vasallos.

5)

Montecristi: SAN ISIDRO y REYES. Abanderados. Baile. Banda de música.

Chicha. Escuderos. Intendente. Pajes. Palacios. Porta estandartes. Rey Blanco. Rey Moro. Rey Negro. Trago.

6)


Pujilí: REYES. Caporales.

7)

Sicalpa: REYES.

8)

Tisaleo: MISA D E FIESTA. Alférez. Capitanes. Chicha. Fundadores. Osos. Priostes. Tablado. Tejido de cintas. Trago. Punta. Velación del niño. Vísperas. Volatería.

Yumbos.

Día 15 aprox.:

9)

Chillogallo: IN OCENTES. Capariches. Máscaras. Música y baile. Trago. Vieja.

Febrero

Día 1:

10) Mira: VIRGEN DE LA CARIDAD. Bailes. Chamiza. Globos. Juegos pirotécnicos.

Licor. Pelota de guante. Priostes. Vaca loca. Vísperas.

Marzo

Día movible:

11)

Guayaquil: CARNAVAL. Misa del Dios Momo.

12)

Pujilí: CARNAVAL. Danzantes.

13)

Quito: CARNAVAL. Agua. Diablillos.

14)

San José de Chimbo: CARNAVAL. Agua. Bombo. Cuyes. Chicha. Flauta. Guitarra.

Rondador. Trago.

15)

Guaranda: MIERCOLES DE CENIZA. Gallo Compadre.

16)

San José de Chimbo: MIERCOLES DE CENIZA. (Primer miércoles después de Carnaval) Bandera. Gallo compadre. Música. Vaca loca. Yumbos.

A b ril

Semana Santa:

17)

Guano: SEMANA SANTA (Semana comprendida entre el Domingo de Ramos y el Domingo de Pascua) Calvario. Jesús. Judas. Ladrón. María. María Magdalena. San Juan. Volatería.

Prim er domingo de Semana Santa:

18)

Licán: RAMOS. Acompañantes. Alimentos populares. Cabecilla. Chicha. Guionero.

Huashayo. Guarapo. Licor. Música y danza. Palmas de ramos. Prioste. Vísperas.

19) Quito: RAMOS. Arte popular con palmas de ramos.

Viernes de Semana Santa:
20) Chambo: VIERNES SANTO. Almas Santas. Cariucho. Carrozas con los Pasos. Chuma. Jesús. Música. Priostes. Velas.
21) Licán: VIERNES SANTO. Abanderado. Chulla. Guionera. Tajalíes.

Domingo de Pascuas:
22) Licán: PASCUAS. Angel. Capitán. Prioste. Tajalí. Tirador. Votos.

Mayo

Día 3:
23) Checa: SEÑOR DE LA BUENA ESPERANZA. Albazo. Baraja. Banda mocha. Buscapiés. Castillos. Cuy. Chamiza. Chicha. Gallina. Globitos. Música. Pilches. Prioste. Torneo de cintas. Velas. Vísperas. Voladores.
24) Chaupicruz: FIESTA DE LA CRUZ. Albazo. Alumbrantes. Angel. Cariucho. Cuyes. Chamiza. Chicha. Chuma. Enmascarados. Globos. Loa. Mote. Música. Priosta. Vacas locas. Vísperas. Voladores.

Junio

Día movible—CORPUS. (tres meses y medio después del Miércoles de Ceniza, o sea, sesenta y un día después de la Pascua. Es decir, en un jueves. En consecuencia, su celebración siempre fluctúa entre el 21 de mayo y el 24 de junio).
25) Achupallas: CORPUS CHRISTI. Banda de música. Camari. Cohetes. Curiquingas. Cuyes. Frioneras. Guarros. Loros. Mote. Prioste. Quesillos. Rueda de Corpus. Vísperas.
26) Amaguaña: CORPUS.
27) Ambato: CORPUS. Aguardiente. Bombo. Cabezas. Chicha. Danzantes. Pingullo. Priostes.
28) Calderón: CORPUS. Aguardiente. Bombo. Chicha. Jívaros. Mote. Oso. Perro. Priostes. Toro.
29) Machachi: CORPUS. Acompañantes. Albazo. Angeles. Cuyes. Chamiza. Chicha. Chuma. Danzantes. Diablos. Entradas. Estandartes. Gallina. Juegos pirotécnicos. Licor. Loa. Moros. Mote. Música. Padrinos. Pasar la fiesta. Priostes. Vísperas. Yaguarlocro.
30) Pomasqui: CORPUS. Ají de cuy. Castillos. Chamiza. Champús. Chicha aloja. Chicha de jora. Matanza del yumbo. Mote. Pan de obligación. Pasillos. Priostes. Runauchu. Tonadas. Torpedos. Vísperas. Voladores.
31) Pujilí: CORPUS. Danzantes.
32) Riobamba: CORPUS. Arpa. Cuyes. Chicha. Enmascarados. Flautas. Mote. Pingullo. Poncho. Prioste. Tambores. Tupullinas. Trago. Velas adornadas.

Día movible:
33) Azuay: SEPTENARIO

Octavas (los cuatro domingos después de Corpus):
34) Ambato: OCTAVAS. Danzantes.
35) Pujilí: OCTAVAS. Bailes. Castillos. Chamiza. Música. Prioste.
36) Tisaleo: OCTAVAS. Alcaldes. Capitanes. Cushperos. Geodésicos. Nevada. Oso. Tablado. Viajeros.

19)

Quito: RAMOS. Arte popular con palmas de ramos.

Viernes de Semana Santa:

20)

Chambo: VIERNES SANTO. Almas Santas. Cariucho. Carrozas con los Pasos.

Chuma. Jesús. Música. Priostes. Velas.

21)

Licán: VIERNES SANTO. Abanderado. Chulla. Guionera. Tajalíes.

Domingo de Pascuas:

22)

Licán: PASCUAS. Angel. Capitán. Prioste. Tajalí. Tirador. Votos.

Mayo

Día 3:

23)

Checa: SEÑOR DE LA BUENA ESPERANZA. Albazo. Baraja. Banda mocha.

Buscapiés. Castillos. Cuy. Chamiza. Chicha. Gallina. Globitos. Música. Pilches.

Prioste. Torneo de cintas. Velas. Vísperas. Voladores.

24)

Chaupicruz: FIESTA DE LA CRUZ. Albazo. Alumbrantes. Angel. Cariucho. Cuyes.

Chamiza. Chicha. Chuma. Enmascarados. Globos. Loa. Mote. Música. Priosta.

Vacas locas. Vísperas. Voladores.

Junio

Día movible— CORPUS, (tres meses y medio después del Miércoles de Ceniza, o sea, sesenta y un día después de la Pascua. Es decir, en un jueves. En consecuencia, su celebración siempre fluctúa entre el 21 de mayo y el 24 de junio).

25)

Achupallas: CORPUS CHRISTI. Banda de música. Camari. Cohetes. Curiquingas.

Cuyes. Frioneras. Guarros. Loros. Mote. Prioste. Quesillos. Rueda de Corpus.

Vísperas.

26)

Amaguaña: CORPUS.

27)

Ambato: CORPUS. Aguardiente. Bombo. Cabezas. Chicha. Danzantes. Pingullo.

Priostes.

28)

Calderón: CORPUS. Aguardiente. Bombo. Chicha. Jívaros. Mote. Oso. Perro.

Priostes. Toro.

29)

Machachi: CORPUS. Acompañantes. Albazo. Angeles. Cuyes. Chamiza. Chicha.

Chuma. Danzantes. Diablos. Entradas. Estandartes. Gallina. Juegos pirotécnicos.

Licor. Loa. Moros. Mote. Música. Padrinos. Pasar la fiesta. Priostes. Vísperas.

Y aguarlocro.

30)

Pomasqui: CORPUS. Ají de cuy. Castillos. Chamiza. Champús. Chicha aloja. Chicha de jora. Matanza del yumbo. Mote. Pan de obligación. Pasillos. Priostes. Runauchu.

Tonadas. Torpedos. Vísperas. Voladores.

31)

Pujilí: CORPUS. Danzantes.

32)

Riobamba: CORPUS. Arpa. Cuyes. Chicha. Enmascarados. Flautas. Mote. Pingullo.

Poncho. Prioste. Tambores. Tupullinas. Trago. Velas adornadas.

Día movible:

33)

Azuay: SEPTENARIO

Octavas (los cuatro domingos después de Corpus):

34)

Ambato: OCTAVAS. Danzantes.

35)

Pujilí: OCTAVAS. Bailes. Castillos. Chamiza. Música. Prioste.

36)

Tisaleo: OCTAVAS. Alcaldes. Capitanes. Cushperos. Geodésicos. Nevada. Oso. Tablado. Viajeros.

Día 24:

37) Checa: SAN JUAN. Arcos. Baile formal (antiguo baile de los San Juanes). Máscaras. Negra y Negro. Trasgueador y Trasgueadora.

38) Guamote: SAN JUAN. Acompañantes. Banderas. Cuyes. Juegos pirotécnicos. Licor. Mote. Música. Priostes. Vacas locas. Vísperas.

39) Ibarra: SAN JUAN. Anacos. "Bailes por San Juan". Banda mocha. Bombo. Castillo. Cintas. Cornetas. Chicha. Chivo. Cholas. Cholos. Chuma. Enmascarados. Guitarra. Ollas encantadas. Prioste. Sacada de gallo. Tablado. Trago. Zamarro.

40) Ibarra: ENTRADA DE LA RAMA. Aguardiente. Bailes. Cuyes. Chicha. Cholas. Cholos. Chucuri. Gallinas. Toros.

Día 29:

41) Alausí: SAN PEDRO. Cachullapis. Canelas. Colchas. Corrida de toros. Chicha. Hornado. Llapingachos. Pasacalles. Pasodoble. Ponchos. Sangría. Sanjuanito. Tonada. Torneos. Zamarros.

42) Cangahua, Cayambe, Pesillo Tabacundo: SAN PEDRO Y SAN PABLO. Aricuchicos. Churo. Diablo, (conjuro del). Flauta. Guaraquíes. Poncho. Rondador. Rondín. Tunda. Tupigachis. Zamarro.

43) Cayambe: SAN PEDRO. Aguardiente. Albazo. Angeles. Aricuchicos. Banda de Música. Bombo. Cariuchos. Castillos. Chicha. Diablo-humas. Flautas. Hogueras. Juegos pirotécnicos. Loas. Priostes. Vacas locas. Vísperas. Voladores.

44) Checa: SAN PEDRO Y SAN PABLO. Baile "San Pedro". Bombo. Chamiza. Enmascarados. Vísperas.

45) Licán: SAN PEDRO. Diablo. Gallo Prioste. Huamingas. Ingapallas. Monos. Payasos. Perros. Priostes. Sachas. Vísperas.

46) La Magdalena: SAN PEDRO. Chamiza. Chicha. Jinetes. Priostes. Trago. Vísperas.

47) Pimampiro: SAN PABLO. Chamizas. Chicha. Vaca loca.

48) Pomasqui: SAN PEDRO. Albazo. Ceras. Corrida de gallos. Chamiza. Chicha. Función. Loas. Mayores. Música y Danza. Trago. Vísperas.

49) Tabacundo: SAN PEDRO. Castillo. Vísperas.

Julio

Día 16:

50) Ibarra: VIRGEN DEL CARMEN. Castillo. Instrumentos musicales. Juegos pirotécnicos. Vacas locas. Vísperas.

Día 22:

51) Pelileo: (aniversario de su cantonización 1860) Albazo. Bandera. Colchas. Corrida de toros. Cuyes. Chinganas. Churo. Guarapo. Leche tigre. Llapingachos. Madrinas. Priostes. Reina. Tonada. Toro de la oración. Trago.

Día 25:

52) Píllaro: SANTIAGO. Toros.

Agosto

Días 5–7

53) Sicalpa: VIRGEN DE LAS NIEVES. Aves. Castillos. Curiquingues. Doñas. Guarumo. Montuvios. Payasos. Priostes. Vaca loca. Yumbos.

Día 10:

54) Píllaro: SAN LORENZO. Toros.

Día 24:

37)

Checa: SAN JUAN. Arcos. Baile formal (antiguo baile de los San Juanes). Máscaras.

Negra y Negro. Trasgueador y Trasgueadora.

38)

Guamote: SAN JUAN. Acompañantes. Banderas. Cuyes. Juegos pirotécnicos. Licor.

Mote. Música. Priostes. Vacas locas. Vísperas.

39)

Ibarra: SAN JUAN. Anacos. “Bailes por San Juan”. Banda mocha. Bombo. Castillo.

Cintas. Cornetas. Chicha. Chivo. Cholas. Cholos. Chuma. Enmascarados. Guitarra.

Ollas encantadas. Prioste. Sacada de gallo. Tablado. Trago. Zamarro.

40)

Ibarra: ENTRADA DE LA RAMA. Aguardiente. Bailes. Cuyes. Chicha. Cholas.

Cholos. Chucuri. Gallinas. Toros.

Día 29:

41)

Alausí: SAN PEDRO. Cachullapis. Canelas. Colchas. Corrida de toros. Chicha.

H ornado. Llapingachos. Pasacalles. Pasodoble. Ponchos. Sangría. Sanjuanito.

Tonada. Torneos. Zamarros.

42)

Cangahua, Cayambe, Pesillo Tabacundo: SAN PEDRO Y SAN PABLO. Aricuchicos. Churo. Diablo, (conjuro del). Flauta. Guaraquíes. Poncho. Rondador. Rondín.

Tunda. Tupigachis. Zamarro.

43)

Cayambe: SAN PEDRO. Aguardiente. Albazo. Angeles. Aricuchicos. Banda de M úsica. Bombo. Cariuchos. Castillos. Chicha. Diablo-humas. Flautas. Hogueras. Juegos pirotécnicos. Loas. Priostes. Vacas locas. Vísperas. Voladores.

44)

Checa: SAN PEDRO Y SAN PABLO. Baile "San P edro". Bombo. Chamiza. E n mascarados. Vísperas.

45)

Licán: SAN PEDRO. Diablo. Gallo Prioste. Huamingas. Ingapallas. Monos. Payasos. Perros. Priostes. Sachas. Vísperas.

46)

La Magdalena: SAN PEDRO. Chamiza. Chicha. Jinetes. Priostes. Trago. Vísperas.

47)

Pimampiro: SAN PABLO. Chamizas. Chicha. Vaca loca.

48)

Pomasqui: SAN PEDRO. Albazo. Ceras. Corrida de gallos. Chamiza. Chicha. F unción. Loas. Mayores. Música y Danza. Trago. Vísperas.

49)

Tabacundo: SAN PEDRO. Castillo. Vísperas.

Julio

Día 16:

50)

Ibarra: VIRGEN DEL CARMEN. Castillo. Instrumentos musicales. Juegos

pirotécnicos. Vacas locas. Vísperas.

Día 22:

51)

Pelileo: (aniversario de su cantonización 1860) Albazo. Bandera. Colchas. Corrida de toros. Cuyes. Chinganas. Churo. Guarapo. Leche tigre. Llapingachos. Madrinas.

Priostes. Reina. Tonada. Toro de la oración. Trago.

Día 25:

52)

Píllaro: SANTIAGO. Toros.

Agosto

Días 5—

7

53)

Sicalpa: VIRGEN DE LAS NIEVES. Aves. Castillos. Curiquingues. Doñas. Guaru-mo. Montuvios. Payasos. Priostes. Vaca loca. Yumbos.

Día 10:

54)

Píllaro: SAN LORENZO. Toros.

Días 10–11:
55) Sicalpa: SAN LORENZO. Buscapiés. Enmascarados. Vísperas. Voladores.

Día 15:
56) Quito: (barrio El Pinar): VIRGEN DEL TRANSITO. Altares en los balcones. Cintas. Colaciones. Chamisa. Encajes. Globos. Juegos pirotécnicos. Priostes. Vaca loca. Velas. Vísperas.
57) Otavalo y San Pablo: SAN LUIS. Alférez. Banderas. Camaretas. Capitán. Cintas. Corazas. Encajes. Espejos. Loa. Música. Oro. Tenientes. Volatería.

Septiembre

Días 5–12:
58) Loja: VIRGEN DEL CISNE. Aguardiente. Alza que te han visto. Bailes. Bocadillos. Carrera de caballos. Colaciones. Chinganas. Empanizados. Enmascarados. Feria. Morlacas. Música. Pasillos. Pelea de gallos. Sanjuanitos.

Día 8:
59) Otavalo: MONSERRATE.
60) San Miguelito de Píllaro: NATIVIDAD.
61) Yaruquí: NATIVIDAD o LAS MARIAS. Bailes. Banda de música. Torneo de cintas. Toros.

Día 24:
62) Latacunga: VIRGEN DE LAS MERCEDES. Bandera. Blancos. Bolsicones. Camisonas. Capitanes. Champús. Guarapo. Huacos. Leones. Loas. Mama negra. Misa de la gallina. Monos. Mote. Músicas. Osos. Perros. Tambor. Tigres. Tiznados. Trago. Volatería.

Día 29:
63) Yahuarcocha: SAN MIGUEL. Arcos. Bombos. Cantos en quichua. Platillos. Priostes. Sitoplástica. Voladores.

Octubre

64) Quito: VIRGEN BORRADORA. Aguardiente. Banderitas. Colaciones. Chicha. Globos. Priostes. Vaca loca. Vísperas.

Noviembre

Día 2:
65) Conocoto: FINADOS. Cuidados para con los muertos. Cementerio. Colada morada. Chicha.
66) Checa: FINADOS. Cuidados para con los muertos. Cementerio. Nazamorra morada. Sitoplástica. Trabajos en papel.
67) Uyumbicho: FINADOS. Cuidados para con los muertos. Cementerio. Colada morada. Sitoplástica. Trabajos en papel.

Día 21:
68) Quinche: VIRGEN DEL QUINCHE. Comidas y bebidas. Romería religiosa. Trajes.

Días 10-11:

55)

Sicalpa: SAN LORENZO. Buscapiés. Enmascarados. Vísperas. Voladores.

Día 15:

56)

Quito: (barrio El Pinar): VIRGEN DEL TRANSITO. Altares en los balcones.

Cintas. Colaciones. Chamisa. Encajes. Globos. Juegos pirotécnicos. Priostes. Vaca loca. Velas. Vísperas.

57)

Otavalo y San Pablo: SAN LUIS. Alférez. Banderas. Camaretas. Capitán. Cintas.

Corazas. Encajes. Espejos. Loa. Música. Oro. Tenientes. Volatería.

Septiembre

Días 5-12:

58)

Loja: VIRGEN DEL CISNE. Aguardiente. Alza que te han visto. Bailes. Bocadillos.

Carrera de caballos. Colaciones. Chinganas. Empanizados. Enmascarados. Feria.

Morlacas. Música. Pasillos. Pelea de gallos. Sanjuanitos.

Día 8:

59)

Otavalo: MONSERRATE.

60)

San Miguelito de Píllaro: NATIVIDAD.

61)

Yaruquí: NATIVIDAD o LAS MARIAS. Bailes. Banda de música. Torneo de cintas.

Toros.

Día 24:

62)

Latacunga: VIRGEN DE LAS MERCEDES. Bandera. Blancos. Bolsicones.

Camisonas. Capitanes. Champús. Guarapo. Huacos. Leones. Loas. Mama negra.

Misa de la gallina. Monos. Mote. Músicas. Osos. Perros. Tambor. Tigres. Tiznados.

Trago. Volatería.

Día 29:

63)

Yahuarcocha: SAN MIGUEL. Arcos. Bombos. Cantos en quichua. Platillos. Priostes. Sitoplástica. Voladores.

Octubre

64)

Quito: VIRGEN BORRADORA. Aguardiente. Banderitas. Colaciones. Chicha.

Globos. Priostes. Vaca loca. Vísperas.

Noviembre

Día 2:

65)

Conocoto: FINADOS. Cuidados para con los muertos. Cementerio. Colada morada. Chicha.

66)

Checa: FINADOS. Cuidados para con los muertos. Cementerio. Nazamorra morada. Sitoplástica. Trabajos en papel.

67)

Uyumbicho: FINADOS. Cuidados para con los muertos. Cementerio. Colada morada. Sitoplástica. Trabajos en papel.

Día 21:

68)

Quinche: VIRGEN DEL Q UINCHE. Comidas y bebidas. Romería religiosa. Trajes.

Diciembre

Días 23–26:

69) Ambato: NAVIDAD. Angeles. Cocinera. Loas. Negritos. Pastorales. Pastores. Reyes magos. Sapo. Villancicos. Visitante. Yumbos.
70) Cuenca: NAVIDAD. Bombo. Herodes. José. María. Ponchos. Quipa. Violín.
71) Cuenca. PASE DEL NIÑO. Aguardiente. Cuyes. Chicha. Encajes. Fanfarra. Macana. Madrina. Misa del Niño. Mote. Prioste. Yahuarlocro.
72) Chilla: NAVIDAD. Arroz aguado y meloso. Ayuno. Bombo. Castillo. Cohetes. Concho. Cuyes. Champús. Chicha. Enmascarados. Estrella. Globos. Misa del gallo con coplas. Padrinos. Pasana. Pastores. Pesebre. Platillos. Repe. Sitoplástica. Villancicos. Vísperas.
73) Chimborazo: PASE DEL NIÑO. Buitres. Curiquingas. Negros. Nuñu. Osos. Pastores. Prioste. Pumas. Sacha runas. Yumbos.
74) Guayaquil: NAVIDAD. Angelitos. Avecilla. Cazador. Diablo. Estrella. Gitanos. José. Manuelito. Manzarera. María. Monos. Nacimiento. Niño. Panderos. Pastora Perdida. Reyes Magos. Villancicos.
75) La Magdalena: PASE DEL NIÑO. Aguardiente. Banderines. Cariuchos. Cuyes. Chicha. Madrina. Música. Pañolón. Priosta. Villancicos. Yumbitos.
76) Manabí: NAVIDAD. Aguja. Borreguito. Cajita de amor. Chigualós. Flor de la maravilla. Florón. Pájara pinta. Papelón. Piano. Sombrerito.
77) Portoviejo: NAVIDAD. Arcos. Capillo. Compadrazgo. Chigualós. Nacimiento. Padrinos. Priostes. Villancicos.
78) Puebloviejo: NAVIDAD. Misa del gallo. Música. Nacimiento. Niño. Pitos. Priosta. Voladores.
79) Quito: NAVIDAD. Arbol de navidad. Nacimiento.
80) Sangolquí: NAVIDAD. Aricuchicos. Banderas. Cuyes. Chamiza. Chicha. Chuma. Jochas. Juegos pirotécnicos. Mote. Música. Nacimiento. Niño. Ollas encantadas. Palos encebados. Priosta. Tejido de cintas. Velas. Villancicos. Yumbos.
81) Sicalpa: NAVIDAD. Enmascarados. Velas adornadas.
82) Tisaleo: NAVIDAD. Chicha. Fundador. Priostes. Volatería.
83) Tulcán: NAVIDAD. Negritos.

Día 25:

84) Pujilí: NAVIDAD. Caporales.

Día 27:

85) Chambo. SAN JUAN EVANGELISTA. Alcalde. Bocinas. Caracoles. Chicha. Danzas. Diablos. Enmascarados. Flautas. Pingullo. Puñupaqui. Rondadores. Tamboriles.

Día 28:

86) Quito: INOCENTES. Viuda.

Día 31:

87) Quito: AÑO VIEJO. "Peditorio". Tablados. Testamento. Viuda.

Diciembre

Días 23-26:

69)

Ambato: NAVIDAD. Angeles. Cocinera. Loas. Negritos. Pastorales. Pastores. Reyes magos. Sapo. Villancicos. Visitante. Yumbos.

70) Cuenca: NAVIDAD. Bombo. Herodes. José. María. Ponchos. Quipa. Violín.

71) Cuenca. PASE DEL N IÑ O . Aguardiente. Cuyes. Chicha. Encajes. Fanfarra. Macana. Madrina. Misa del Niño. Mote. Prioste. Yahuarlocro.

72)

Chilla: NAVIDAD. Arroz aguado y meloso. Ayuno. Bombo. Castillo. Cohetes.

Concho. Cuyes. Champús. Chicha. Enmascarados. Estrella. Globos. Misa del gallo con coplas. Padrinos. Pasana. Pastores. Pesebre. Platillos. Repe. Sitoplástica. Villancicos. Vísperas.

73)

Chimborazo: PASE DEL N IÑ O . Buitres. Curiquingas. Negros. Nuñu. Osos. Pastores. Prioste. Pumas. Sacha runas. Yumbos.

74) Guayaquil: NAVIDAD. Angelitos. Avecilla. Cazador. Diablo. Estrella. Gitanos.

José. Manuelito. Manzarera. María. Monos. Nacimiento. Niño. Panderos. Pastora Perdida. Reyes Magos. Villancicos.

75)

La Magdalena: PASE DEL N INO . Aguardiente. Banderines. Cariuchos. Cuyes.

Chicha. Madrina. Música. Pañolón. Priosta. Villancicos. Yumbitos.

76)

Manabí: NAVIDAD. Aguja. Borreguito. Cajita de amor. Chigualós. Flor de la maravilla. Florón. Pájara pinta. Papelón. Piano. Sombrerito.

77)

Portoviejo: NAVIDAD. Arcos. Capillo. Compadrazgo. Chigualós. Nacimiento.

Padrinos. Priostes. Villancicos.

78) Puebloviejo: NAVIDAD. Misa del gallo. Música. Nacimiento. Niño. Pitos. Priosta.

Voladores.

79) Quito: NAVIDAD. Arbol de navidad. Nacimiento.

80) Sangolquí: NAVIDAD. Aricuchicos. Banderas. Cuyes. Chamiza. Chicha. Chuma.

Jochas. Juegos pirotécnicos. Mote. Música. Nacimiento. Niño. Ollas encantadas.

Palos encebados. Priosta. Tejido de cintas. Velas. Villancicos. Yumbos.

81) Sicalpa: NAVIDAD. Enmascarados. Velas adornadas.

82) Tisaleo: NAVIDAD. Chicha. Fundador. Priostes. Volatería.

83) Tulcán: NAVIDAD. Negritos.

Día 25:

84) Pujilí: NAVIDAD. Caporales.

Día 27:

85) Chambo. SAN JUAN EVANGELISTA. Alcalde. Bocinas. Caracoles. Chicha.

Danzas. Diablos. Enmascarados. Flautas. Pingullo. Puñupaqui. Rondadores. Tam boriles.

Día 28:

86) Quito: IN OCENTES. Viuda.

Día 31:

87) Quito: A N O VIEJO. “Peditorio”. Tablados. Testamento. Viuda.

Segunda Parte

Fiestas esporádicas

CASAMIENTO:
88) Pilahuín: CASAMIENTO. Bombo. Cuyes. Chicha. Chuma. Jochas. Mote. Pingullo. Sanjuanito. Violín.

COSECHAS:
89) Ambato: FIESTA DE LA FRUTA: Ají de cuy. Caldo de gallina. Corrida de toros. Chicha aloja. Máscaras. Música. Reina (En febrero aproximadamente).
90) Cañar: FIESTA DE LAS COSECHAS: Adornos con frutos cosechados. Carrera de caballos, corrida de toros. Chicha. Guitarra. Pingullo. Pollera. Poncho. Procesión por las sementeras. Tambor. (En febrero aproximadamente).
91) Cañar: COSECHA DEL TRIGO: Aguardiente. Cruz. Cuyes. Chicha. Churo. Huaycupa. (En julio aproximadamente).

FERIAS:
92) Riobamba. (Los días sábados de cada semana).

FUNERALES:
93) Esmeraldas: FUNERALES. Alabados. Marimba.
94) Inca: FUNERALES. Candelita. Chuma. Escondidas. Pan quemado.

MINGAS:
95) Guadalupe: MINGAS. Aguardiente. Chicha. Mingayos. Picante.
96) Latacunga: MINGAS DEL DESGRANE DEL MAIZ.
97) Quito. MINGAS. Bandera. Bebidas. Madrinas. Música.

Ciclos festivos

Segundo Luis Moreno fundamenta los **ciclos festivos** en el culto Heliolátrico. Su propuesta es válida (cf. Moreno 1949:73–119).

1. SOLSTICIO INVERNAL:
   a) Navidad
   b) Inocentes y Año Nuevo y
   c) San Juan Evangelista.

2. EQUINOCCIO DE PRIMAVERA:
   a) Carnaval y
   b) Semana Santa.

3. SOLSTICIO DE VERANO:
   a) Corpus Christi y
   b) Octava de Corpus Christi.

4. EQUINOCCIO DE SEPTIEMBRE:
   a) Chaqui Capitanes y
   b) Yumbos.

S e g u n d a P arte

F iestas esp o r á d ica s

CASAMIENTO:

88)

Pilahuín: CASAMIENTO. Bombo. Cuyes. Chicha. Chuma. Jochas. Mote. Pingullo.

Sanjuanito. Violín.

COSECHAS:

89)

Ambato: FIESTA DE LA FRUTA: Ají de cuy. Caldo de gallina. Corrida de toros.

Chicha aloja. Máscaras. Música. Reina (En febrero aproximadamente).

90)

Cañar: FIESTA DE LAS COSECHAS: Adornos con frutos cosechados. Carrera de caballos, corrida de toros. Chicha. Guitarra. Pingullo. Pollera. Poncho. Procesión por las sementeras. Tambor. (En febrero aproximadamente).

91)

Cañar: COSECHA DEL TRIGO: Aguardiente. Cruz. Cuyes. Chicha. Churo. Huay-cupa. (En julio aproximadamente).

FERIAS:

92)

Riobamba. (Los días sábados de cada semana).

FUNERALES:

93)

Esmeraldas: FUNERALES. Alabados. Marimba.

94)

Inca: FUNERALES. Candelita. Chuma. Escondidas. Pan quemado.

MINGAS:

95)

Guadalupe: MINGAS. Aguardiente. Chicha. Mingayos. Picante.

96)

Latacunga: MINGAS DEL DESGRANE DEL MAIZ.

97)

Quito. MINGAS. Bandera. Bebidas. Madrinas. Música.

C iclos fe stiv o s

Segundo Luis M oreno fundam enta los ciclos festivos en el culto Heliolátrico. Su propuesta es válida (cf. M oreno 1949:73-119).

1. SO LSTICIO INVERNAL:

a) Navidad

b) Inocentes y Año Nuevo y

c) San Juan Evangelista.

2. E Q U IN O C C IO DE PRIMAVERA:

a) Carnaval y

b) Semana Santa.

3. SO LSTICIO D E VERANO:

a) Corpus Christi y

b) Octava de Corpus Christi.

4. E Q U IN O C C IO D E SEPTIEMBRE:

a) Chaqui Capitanes y

b) Yumbos.

Gonzalo Rubio Orbe en su obra "Punyaro. Estudio de Antropología Social y Cultural de una comunidad indígena y mestiza" propone una nueva distribución del ciclo festivo en dos grandes capítulos (1956):

1. FIESTAS RELIGIOSAS:
   a) Misa Ruray
   b) San Juan y San Pedro
   c) Corazas
   d) Bautismos
   e) Matrimonios y
   f) Difuntos.

2. FIESTAS NO RELIGIOSAS:
   a) Mingas
   b) Huasi Pichay y
   c) Ultima teja.



Fig. 7. La fiesta del Inti Raymi o de San Juan. Los "Aruchicos" tocan la tunda, flauta travesera y guitarra

Carlos Alberto Coba Andrade en "Nuevos Planteamientos a la Etnomusica y al Folklore", propone **el ciclo agrícola de maíz y el culto heliolátrico.** Las festividades indígenas del indio de la sierra ecuatoriana, se encuentran relacionadas con el calendario agrícola de maíz, las cuales tienen íntima relación con el *alpa mama*, madre tierra, y con el culto al sol. La propuesta que se presenta en esta oportunidad es la siguiente (Coba Andrade 1976):

G onzalo Rubio O rb e en su obra “Punyaro. Estudio de A ntropología Social y Cultural de una com unidad indígena y m estiza” p ropone una nueva distribución del ciclo festivo en dos grandes capítulos (1956):

1. FIESTAS RELIGIOSAS:

a) Misa Ruray

b) San Juan y San Pedro

c) Corazas

d) Bautismos

e) Matrimonios y

f) Difuntos.

2. FIESTAS N O RELIGIOSAS:

a) Mingas

b) Fluasi Pichay y

c) Ultima teja.

Fig. 7. La fiesta del In ti Raymi o de San }uan. Los "Aruchicos” tocan la tunda, flauta travesera y guitarra

Carlos A lberto Coba A ndrade en “Nuevos Planteam ientos a la Etnom usica y al F olklore”, propone el ciclo agrícola de maíz y el culto heliolátrico.

Las festividades indígenas del indio de la sierra ecuatoriana, se encuentran relacionadas con el calendario agrícola de maíz, las cuales tienen íntim a relación con el alpa mama, m adre tierra, y con el culto al sol. La propuesta que se presenta en esta oportunidad es la siguiente (Coba A ndrade 1976):

1. PURIFICACION DE LA TIERRA Y SIEMBRA DEL MAIZ (Equinoccio de septiembre):
   a) Huacchacarai[3]
   b) Vacaciones o Pendones
   c) Chaqui-capitanes y Yumbos
   d) Minga para la siembra del maíz y
   e) Difuntos.

2. DESYERBA Y APORQUE (Solsticio de invierno):
   a) Minga para la desyerba y el aporque
   b) Navidad
   c) Inocentes y año nuevo y
   d) Reyes.

3. PRIMEROS FRUTOS (Equinoccio de marzo):
   a) Carnaval
   b) Semana Santa y
   c) Corazas y Yumbos (Culto chico).

4. COSECHA DE MAIZ (Solsticio de verano):
   a) Corpus Christi (Danzantes)
   b) Fiesta de la chicha
   c) Cosecha y cantos
   d) San Juan, San Pedro y San Pablo (Inti Raymi)
   e) Corazas y Yumbos (Culto grande) y
   f) Gallo-capitán y la Rama.

En un afán de ordenar las fiestas populares y folklóricas, Paulo de Carvalho-Neto plantea un **calendario festivo**, que coincide con el santoral católico, pues comienza el 6 de enero con los **reyes magos** y termina el 31 de diciembre con el **año viejo**. Este calendario contempla, también, fiestas de casamiento, cosechas, ferias, funerales y mingas. El ordenamiento y sistematización de este autor no considera el sentido teosófico de las festividades.

Para Segundo Luis Moreno, los **ciclos festivos** tienen íntima relación con los **solsticios**, los **equinoccios** y el **culto heliolátrico**. Las festividades indígenas, según su teoría, se inician en el solsticio de invierno con la **navidad, inocentes y año nuevo**, y terminan en el equinoccio de septiembre, con los **chaqui-capitanes y yumbos**; su planteamiento tiene un alto contenido teosófico.

Gonzalo Rubio Orbe, al tratar de los ciclos festivos, desarrolla una alternativa basada en el credo popular, la cual está divida en dos grandes capítulos: **Fiestas religiosas y fiestas no religiosas**.

Nuestra propuesta está fundamentada en un calendario determinado por el **ciclo agrícola del maíz y el culto al sol**, el cual se inicia en el equinoccio de septiembre con el **huacchacarai** o purificación de la tierra antes de la siembra, y termina en el solsticio de verano con la cosecha. La desyerba y el aporque del maíz se hace en el solsticio de invierno, y los primeros frutos aparecen en el equinoccio de marzo.

1. PU RIFICACION DE LA TIERRA Y SIEMBRA DEL MAIZ (Equinoccio de septiembre): a) Huacchacarai'

b) Vacaciones o Pendones

c) Chaqui-capitanes y Yumbos

d) Minga para la siembra del maíz y

e) Difuntos.

2. DESYERBA Y APORQUE (Solsticio de invierno):

a) Minga para la desyerba y el aporque

b) Navidad

c) Inocentes y año nuevo y

d) Reyes.

3. PRIMEROS FRUTOS (Equinoccio de marzo):

a) Carnaval

b) Semana Santa y

c) Corazas y Yumbos (Culto chico).

4. COSECHA D E MAIZ (Solsticio de verano):

a) Corpus Christi (Danzantes)

b) Fiesta de la chicha

c) Cosecha y cantos

d) San Juan, San Pedro y San Pablo (Inti Raymi)

e) Corazas y Yumbos (Culto grande) y

f) Gallo-capitán y la Rama.

E n un afán de ordenar las fiestas populares y folklóricas, Paulo de Carvalho-N eto plantea un calendario festivo, que coincide con el santoral católico, pues comienza el 6 de enero con los reyes magos y term ina el 31 de diciem bre con el año viejo. Este calendario contempla, tam bién, fiestas de casamiento, cosechas, ferias, funerales y mingas. El ordenam iento y sistematización de este autor no considera el sentido teosófico de las festividades.

Para Segundo Luis M oreno, los ciclos festivos tienen íntima relación con los solsticios, los equinoccios y el culto heliolátrico. Las festividades indígenas, según su teoría, se inician en el solsticio de invierno con la navidad, inocentes y año nuevo, y term inan en el equinoccio de septiem bre, con los chaqui-capitanes y yumbos; su planteam iento tiene un alto contenido teo sófico.

Gonzalo Rubio O rbe, al tratar de los ciclos festivos, desarrolla una alternativa basada en el credo popular, la cual está divida en dos grandes capítulos: Fiestas religiosas y fiestas no religiosas.

N uestra propuesta está fundam entada en un calendario determ inado por el ciclo agrícola del maíz y el culto al sol, el cual se inicia en el equinoccio de septiem bre con el huacchacarai o purificación de la tierra antes de la siembra, y term ina en el solsticio de verano con la cosecha. La desyerba y el ap o rque del maíz se hace en el solsticio de invierno, y los prim eros frutos aparecen en el equinoccio de marzo.

Este intento de clasificación de los hechos culturales sirve para la sierra ecuatoriana, pues la región amazónica y la costa se rigen por distintos calendarios agrícolas.

Consideraciones sobre las fiestas religiosas populares

El problema enfrentado al tratar de extraer conclusiones e interpretar la información recolectada en las investigaciones de las fiestas religiosas, es la inadecuada correspondencia del término "religioso" a ciertas manifestaciones de la vida indígena; puesto que la religión es una categoría bien diferenciada tan solo en las sociedades especializadas, como la nuestra. Por ello es necesario que se redefina específicamente aquello que vamos a buscar bajo el nombre de "religioso", esto tiene importancia puesto que lo religioso se encuentra muchas veces mezclado con otros aspectos: (la alegría de una fiesta religiosa, ¿es una alegría meramente religiosa, o lo es de carácter social?).

Sin llegar a plantearnos una definición de lo religioso, abordaremos el problema desde tres puntos de vista: psicológico, ideológico y social. Estos aspectos no son exclusivamente religiosos, sino que se refieren a campos más amplios que de alguna manera incluyen lo sagrado. Estos tres niveles se relacionan además entre ellos.

Aspecto psicológico

Para comprender el verdadero significado de la fiesta, es necesario que la relacionemos con las demás actividades del indígena; estas actividades se refieren principalmente a la producción, la que se desarrolla a dos niveles: el familiar (de autoconsumo) y el comunitario (asistencia y ayuda mutua). La unión entre las dos esferas es tal que la vida productiva está impregnada de un carácter comunitario que no solo repercute en mayor eficacia económica sino que determina un nivel de vida social específico.

Este nivel que existe empíricamente en las relaciones sociales que los indígenas adquieren al producir, necesita ser expresado al grado de la conciencia. Esta conciencia de la solidaridad tiene que manifestarse mediante mecanismos simbólicos que, lógicamente, son muy diferentes de los conceptos que nosotros utilizamos. Los símbolos no pueden formarse a partir de otra cosa, que no sea la vida diaria y concreta de los indígenas que se carateriza por ser práctica, objetiva y activa. Mediante algunas acciones como bailar, visitar juntos el cementerio, acudir todos al pueblo y, sobre todo, mediante el proceso de dar y recibir, de visitar y ser visitado por miembros de la familia ampliada, se simboliza y se experimenta como vivencia propia tanto la vida y la cooperación social como la vida familiar ampliada, que es un nivel importante de la vida social indígena.

Existen además otros factores que intervienen en los mecanismos simbólicos, como por ejemplo las condiciones concretas de trabajo y de vida in-

Este intento de clasificación de los hechos culturales sirve para la sierra ecuatoriana, pues la región amazónica y la costa se rigen p o r distintos calendarios agrícolas.

C o n sid e r a c io n e s so b re las fiesta s religiosas p op u lares El problem a enfrentado al tratar de extraer conclusiones e interpretar la inform ación recolectada en las investigaciones de las fiestas religiosas, es la inadecuada correspondencia del térm ino "religioso" a ciertas manifestaciones de la vida indígena; puesto que la religión es una categoría bien diferenciada tan solo en las sociedades especializadas, como la nuestra. P o r ello es necesario que se redefina específicamente aquello que vamos a buscar bajo el nom bre de "religioso", esto tiene im portancia puesto que lo religioso se encuentra m uchas veces mezclado con otros aspectos: (la alegría de una fiesta religiosa, ¿es una alegría m eram ente religiosa, o lo es de carácter social?).

Sin llegar a plantearnos una definición de lo religioso, abordarem os el p ro blem a desde tres puntos de vista: psicológico, ideológico y social. Estos aspectos no son exclusivamente religiosos, sino que se refieren a campos más amplios que de alguna m anera incluyen lo sagrado. Estos tres niveles se relacionan además entre ellos.

Aspecto psicológico

Para com prender el verdadero significado de la fiesta, es necesario que la relacionemos con las demás actividades del indígena; estas actividades se refieren principalm ente a la producción, la que se desarrolla a dos niveles: el familiar (de autoconsum o) y el com unitario (asistencia y ayuda m utua). La unión entre las dos esferas es tal que la vida productiva está im pregnada de un carácter com unitario que no solo repercute en mayor eficacia económica sino que determ ina un nivel de vida social específico.

Este nivel que existe em píricam ente en las relaciones sociales que los indígenas adquieren al producir, necesita ser expresado al grado de la conciencia.

Esta conciencia de la solidaridad tiene que manifestarse m ediante mecanismos simbólicos que, lógicamente, son muy diferentes de los conceptos que nosotros utilizamos. Los símbolos no pueden form arse a partir de otra cosa, que no sea la vida diaria y concreta de los indígenas que se carateriza por ser práctica, objetiva y activa. M ediante algunas acciones como bailar, visitar ju n tos el cem enterio, acudir todos al pueblo y, sobre todo, m ediante el proceso de dar y recibir, de visitar y ser visitado por miem bros de la familia ampliada, se simboliza y se experim enta como vivencia propia tanto la vida y la cooperación social como la vida familiar ampliada, que es un nivel im portante de la vida social indígena.

Existen además otros factores que intervienen en los mecanismos simbólicos, como p o r ejemplo las condiciones concretas de trabajo y de vida in-

dígena, que se caracterizan por el hecho de que raramente puede aprovechar para sí el producto de su trabajo. De esto, se derivan dos consecuencias:

(a) Las actividades recreativas tienden a dirigirse al consumo immediato (alimentación y bebida) pues lo que el indio consume es lo único que no le puede ser quitado; y
(b) que la fiesta indígena será un esfuerzo por romper con la situación ordinaria de la vida, en la que el indio es despreciado y segregado.

En esto, si bien existe un nivel de afirmación de identidad, no se abordan los problemas que producen tal situación; así, al existir un fuerte nivel de represión ideológica que actúa en grado psicológico, se experimenta como necesario el consumo de productos que eliminen, al menos transitoriamente, esta reflexión interiorizada para poder así disfrutar de la vida y del grupo social, aunque sea de manera fugaz mediante expresiones dionisíacas como el alcoholismo. Esto, a pesar de su transitoriedad, permite al menos, simbólicamente, superar el nivel empírico de la vida.

Mediante el proceso de socialización y de creación de un sistema de valores, el indígena dimensiona todo lo de él como natural y bueno. Al producirse el choque cultural con la sociedad mestiza se altera toda valoración, generándose una fuerte inseguridad. Esta contradicción está determinada por los sistemas económicos que le sustentan; es así como la concepción clasista y racista del mestizo llega a imponerse gracias a su dominio económico. La fuerza ideológica del mestizo no repercute en una desintegración de lo indígena sino, al contrario, en una afirmación de su calidad de indio, pero de indio explotado y sometido.

En este aspecto, la fiesta juega un papel socializador muy importante, puesto que en realidad es una ceremonia de paso, en la que toda la familia del prioste y este, de manera especial, viven y se socializan de determinada manera, es decir asumiendo los valores ideológicos que expresa la fiesta. Valores que, como hemos dicho, se caracterizan por la contradicción en que al mismo tiempo exigen y condenan lo indígena, simbólicamente esta contradicción se resuelve creando una categoría indígena apreciada, la del prioste, así se introduce la posibilidad de superar la opresión y el menosprecio, mediante una experiencia de veneración ritual que el prioste recibe de sus compañeros y de la comunidad, así como de los mestizos. Desde este punto de vista, la fiesta reviste el carácter de una comedia simbólica que si bien ritualmente parece resolver una contradicción, en realidad crea más lazos de opresión, más explotación y pobreza.

Aspecto ideológico

Uno de los aspectos más importantes en las concepciones del mundo que conforman una ideología, es la concepción de la sociedad. En las festividades indígenas existe una serie de símbolos que pueden ayudar a comprender el alcance ideológico de la sociedad.

dígena, que se caracterizan por el hecho de que raram ente puede aprovechar para sí el producto de su trabajo. De esto, se derivan dos consecuencias: (a) Las actividades recreativas tienden a dirigirse al consumo immediato (alimentación y bebida) pues lo que el indio consume es lo único que no le puede ser quitado; y

(b) que la fiesta indígena será un esfuerzo por rom per con la situación ordinaria de la vida, en la que el indio es despreciado y segregado.

E n esto, si bien existe un nivel de afirmación de identidad, no se abordan los problem as que producen tal situación; así, al existir un fuerte nivel de represión ideológica que actúa en grado psicológico, se experim enta como necesario el consum o de productos que eliminen, al menos transitoriam ente, esta reflexión interiorizada para poder así disfrutar de la vida y del grupo social, aunque sea de manera fugaz m ediante expresiones dionisíacas como el alcoholismo. Esto, a pesar de su transitoriedad, perm ite al menos, sim bólicam ente, superar el nivel empírico de la vida.

M ediante el proceso de socialización y de creación de un sistema de valores, el indígena dimensiona todo lo de él como natural y bueno. Al p ro d u cirse el choque cultural con la sociedad mestiza se altera toda valoración, generándose una fuerte inseguridad. Esta contradicción está determ inada por los sistemas económicos que le sustentan; es así como la concepción clasista y racista del mestizo llega a im ponerse gracias a su dom inio económico. La fuerza ideológica del mestizo no repercute en una desintegración de lo indígena sino, al contrario, en una afirmación de su calidad de indio, pero de indio explotado y sometido.

En este aspecto, la fiesta juega un papel socializador muy im portante, puesto que en realidad es una ceremonia de paso, en la que toda la familia del prioste y este, de manera especial, viven y se socializan de determ inada m anera, es decir asumiendo los valores ideológicos que expresa la fiesta.

Valores que, como hemos dicho, se caracterizan por la contradicción en que al mismo tiem po exigen y condenan lo indígena, simbólicamente esta

contradicción se resuelve creando una categoría indígena apreciada, la del prioste, así se introduce la posibilidad de superar la opresión y el menosprecio, m ediante una experiencia de veneración ritual que el prioste recibe de sus com pañeros y de la com unidad, así como de los mestizos. D esde este punto de vista, la fiesta reviste el carácter de una comedia simbólica que si bien ritualm ente parece resolver una contradicción, en realidad crea más lazos de opresión, más explotación y pobreza.

Aspecto ideológico

Uno de los aspectos más im portantes en las concepciones del m undo que conform an una ideología, es la concepción de la sociedad. En las festividades indígenas existe una serie de símbolos que pueden ayudar a com prender el alcance ideológico de la sociedad.

Es interesante observar la utilización del santo patrono como símbolo de la sociedad que, a nuestro entender, tiene las siguientes consecuencias:

(a) Una comprensión jerarquizada de la sociedad;
(b) Una comprensión crítica y no analítica de la sociedad que escapa al dominio de la acción humana, que inhibe los intentos de transformación de la realidad social;
(c) Comprensión a-histórica que supone que la sociedad es un fenómeno dado y aceptado empíricamente;
(d) Por otra parte, muestra importantes características de comprensión religiosa y su relación con lo social.

La importancia del santo revela que su concepción religiosa es poco "monoteísta" y, por lo tanto, no se liga a una visión uraniana del Dios único del Universo, sino que la "semidivinidad", es decir el santo, se vincula a sectores del mundo que en este caso corresponde a los pueblos, a las sociedades y a los hombres.

Se crean divinidades ligadas a pueblos, siendo en realidad una forma de representación de esa sociedad. Todo esto a pesar de que se reconoce la existencia de un Dios universal que es tal como la sociedad nacional a la que representa, más lejano y poderoso.

Partiendo de esto, podemos establecer una relación de correspondencia entre lo sagrado y la vida social. Es así como lo sagrado surge de lo social y lo social es visto como sagrado, más bien dicho lo social adquiere un carácter sagrado a través de esta visión.

Por otra parte, existen elementos como las concepciones de la superioridad de los mestizos y la inferioridad de los indígenas, que no se refieren a simples diferenciaciones culturales, sino que es una jerarquización en la que al mestizo se le concibe como "serio", "devoto", "religioso", "importante", mientras que al indígena se le ve como "infantil", "absurdo", "pagano", "irracional", "caprichoso", "retrógrado". Estas formulaciones ideológicas cumplen doble papel; por una parte se justifica así la explotación y, por otra, se hace visible la pobreza indígena (sociocultural), cuando en realidad esa pobreza es consecuencia de la explotación.

Respecto al carácter jerárquico que tiene la fiesta, anotamos que la valoración del prioste como "rey" afirma la alta posición y status dentro de su comunidad. Esta investidura la recibe de manos de la autoridad mestiza como símbolo de distinción dentro del grupo.

Aspecto social

Nos referimos al aspecto institucional de la religión, es decir la iglesia en su expresión parroquial. Estas, en cuanto tales, tienen una serie de intereses con relación a la fiesta.

La Iglesia, para obtener ingresos económicos, depende del orden social existente y se ve obligada a aliarse con los sectores sociales que mantienen

Es interesante observar la utilización del santo patrono como símbolo de la sociedad que, a nuestro entender, tiene las siguientes consecuencias:

(a) U na com prensión jerarquizada de la sociedad;

(b) Una com prensión crítica y no analítica de la sociedad que escapa al dom inio de la acción hum ana, que inhibe los intentos de transform ación de la realidad social;

(c) C om prensión a-histórica que supone que la sociedad es un fenóm eno dado y aceptado empíricamente;

(d) P o r otra parte, m uestra im portantes características de com prensión religiosa y su relación con lo social.

La im portancia del santo revela que su concepción religiosa es poco

"m onoteísta" y, por lo tanto, no se liga a una visión uraniana del Dios único del Universo, sino que la "sem idivinidad", es decir el santo, se vincula a sectores del m undo que en este caso corresponde a los pueblos, a las sociedades y a los hom bres.

Se crean divinidades ligadas a pueblos, siendo en realidad una forma de representación de esa sociedad. T odo esto a pesar de que se reconoce la existencia de un Dios universal que es tal como la sociedad nacional a la que representa, más lejano y poderoso.

P artiendo de esto, podem os establecer una relación de correspondencia entre lo sagrado y la vida social. Es así como lo sagrado surge de lo social y lo social es visto como sagrado, más bien dicho lo social adquiere un carácter sagrado a través de esta visión.

P or otra parte, existen elementos como las concepciones de la superioridad de los mestizos y la inferioridad de los indígenas, que no se refieren a simples diferenciaciones culturales, sino que es una jerarquización en la que al

mestizo se le concibe como “serio”, “devoto”, “religioso”, “im p o rtan te”, m ientras que al indígena se le ve como “infantil”, “ab su rd o ”, “pagano”,

“irracional”, “caprichoso”, “retrógrado”. Estas formulaciones ideológicas cum plen doble papel; por una parte se justifica así la explotación y, por otra, se hace visible la pobreza indígena (sociocultural), cuando en realidad esa p o breza es consecuencia de la explotación.

R especto al carácter jerárquico que tiene la fiesta, anotam os que la valoración del prioste como “rey” afirma la alta posición y status dentro de su com unidad. Esta investidura la recibe de m anos de la autoridad mestiza como símbolo de distinción dentro del grupo.

Aspecto social

Nos referimos al aspecto institucional de la religión, es decir la iglesia en su expresión parroquial. Estas, en cuanto tales, tienen una serie de intereses con relación a la fiesta.

La Iglesia, para obtener ingresos económicos, depende del orden social existente y se ve obligada a aliarse con los sectores sociales que m antienen

este orden: con los explotadores. Esta alianza se manifiesta, fundamentalmente, en la preocupación y en la cooperación para que las fiestas se lleven a cabo. Así la fiesta se convierte en un mecanismo de explotación; miseria para los indígenas e ingresos para músicos, vestidoras, chicheros, autoridades y cura párroco. Por estas razones creemos que no existe una identificación absoluta sino una alianza entre los sectores explotadores. La Iglesia y los demás.

En resumen, la estructura económico-social ha dado origen a un subproletariado agrícola, a un proletariado agrícola, a campesinos medios, a un conjunto de intermediarios y a una burguesía terrateniente. La estructura del poder local se articula en relación al poder económico, al poder político, al poder social y al administrativo-burocrático.

Finalmente, para estudiar los fenómenos culturales en las sociedades indígenas actuales, debemos tener en cuenta la influencia de la cultura del grupo dominante y la situación actual de la cultura del grupo dominado. Pese a estas consideraciones, las fiestas seguirán el curso que las comunidades, usufructuarias de las mismas, les han trazado.

Notas

1 Ej. Mus. por Carlos Alberto Andrade; caligrafía de los Ej. Mus. 3 y 6 por Juan Mácas.

2 Faltan las fiestas de las demás culturas tanto del Oriente como de la Costa ecuatorianos (cf. Carvalho-Neto 1964:107–10).

3 Huacchacarai es la ofrenda a la divinidad para pedir que llueva. Los dioses en el mundo andino ecuatoriano son: Pachacamac, creador del universo; Pacha Mama, madre naturaleza; Allpa Mama, madre tierra; Inti Yaya, padre sol; Quilla Mama, madre luna; Tamia Mama, madre lluvia; Yacu Mama, madre agua; Yaya Imbabura, padre Imbabura; Mama Cotacachi, madre Cotacachi; etc....

Bibliografía consultada

Aretz, Isabel
1967 *Instrumentos musicales venezolanos*. Cumaná, Venezuela: Universitaria de Oriente.

Bianchi, César
1976 *Instrumentos musicales;* Mundo Shuar. Fascículo No. 7, Serie C. Sucúa, Ecuador: Centro de Documentación e Investigación de la Cultura Shuar.

Carrasco, Eulalia
1983 *El pueblo Chachi*. Quito: Abya-Yala, Colección Ethos.

Carvalho-Neto, Paulo de
1960 *Diccionario del Folklore Ecuatoriano*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Coba Andrade, Carlos Alberto
1976 "Nuevos Planteamientos a la Etnomúsica y al Folklore." *Sarance* (Instituto Otavaleño de Antropología; Otavalo, Ecuador) 3:50–62.
1981 *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador*. Otavalo, Ecuador: Gallo-capitán.

Eliade, Mircea
1973 *Lo sagrado y lo profano*. Segunda edición. Madrid: Guaderrama.

Jijón y Caamaño, Jacinto
1920 *Los aborígenes de la provincia de Imbabura de la República del Ecuador*. Quito: Tipográfica y Encuadernación Salesiana.

Lara Figueroa, Celso A.
1977 *Contribución del Folklore al Estudio de la Historia*. Guatemala: Talleres de la Editorial Universitaria de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

Moreno, Segundo Luis
1949 *Música y Danzas Autóctonas del Ecuador*. Quito: Editorial Fray Jodoco Ricke.

este orden: con los explotadores. Esta alianza se manifiesta, fundam entalmente, en la preocupación y en la cooperación para que las fiestas se lleven a cabo. Así la fiesta se convierte en un mecanismo de explotación; miseria para los indígenas e ingresos para músicos, vestidoras, chicheros, autoridades y cura párroco. P o r estas razones creemos que no existe una identificación ab soluta sino una alianza entre los sectores explotadores. La Iglesia y los demás.

E n resum en, la estructura económico-social ha dado origen a un subproletariado agrícola, a un proletariado agrícola, a campesinos medios, a un conjunto de interm ediarios y a una burguesía terrateniente. La estructura del poder local se articula en relación al poder económico, al poder político, al poder social y al administrativo-burocrático.

Finalm ente, para estudiar los fenómenos culturales en las sociedades indígenas actuales, debem os tener en cuenta la influencia de la cultura del grupo dom inante y la situación actual de la cultura del grupo dom inado. Pese a estas consideraciones, las fiestas seguirán el curso que las com unidades, usufructuarias de las mismas, les han trazado.

N o ta s

1

Ej. M us. p o r C arlo s A lb erto A n d rad e; caligrafía d e los Ej. M us. 3 y 6 p o r J u a n M acas.

2

F altan las fiestas d e las d em ás cu ltu ras ta n to d el O rie n te co m o d e la C o sta ec u ato ria n o s (cf. C arvalho-N e to 1 9 6 4 :1 0 7 -1 0).

3

H u a c c h a c a ra i es la o fre n d a a la d iv in id ad p ara p e d ir q u e

llueva. Los dioses en el m u n d o a n d in o e c u a to rian o son: P ach a cam a c, c re a d o r d el u niverso; P ach a M am a, m a d re n atu raleza; A llpa M am a, m a d re tierra; In ti Y aya, p a d re sol; Q u illa M am a, m a d re luna; T am ia M am a, m a d re lluvia; Y acu M am a, m a d re agua; Y aya Im b a b u ra , p a d re Im b a b u ra ; M am a C o tacach i, m a d re C o tacach i; etc....

B ib liografía c o n s u lta d a

A retz, Isabel

1967

Instrumentos musicales venezolanos. C um aná, V enezuela: U niversitaria de O rien te.

B ianchi, C ésar

1976

Instrumentos musicales; M u n d o Shuar. Fascículo N o. 7, Serie C. S ucúa, E cuador: C en tro de D o c u m e n ta c ió n e In v estigación d e la C u ltu ra Shuar.

C arrasco , E ulalia

1983

El pueblo Chachi. Q u ito : Abya-Y ala, C olección Ethos.

C arv a lh o -N e to , P a u lo d e

1960

Diccionario del Folklore Ecuatoriano. Q u ito : C asa de la C u ltu ra E cuatoriana.

C o b a A n d ra d e , C arlo s A lb erto

1976

“N u ev o s P lan team ien to s a la E tn o m ú sica y al F o lk lo re .” Sarance

(In stitu to O ta v a le ñ o d e A n tro pología; O tav alo , E c u ad o r) 3 :5 0 -6 2 .

1981

Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador. O tavalo, E cuador: G allo-capitán.

E liad e , M ircea

1973

Lo sagrado y lo profano. Segunda edición. M adrid: G u ad erram a.

Jijó n y C aa m añ o , Ja c in to

1920

Los aborígenes de la provincia de Imbabura de la República del Ecuador. Q u ito : T ipográfica y E n c u a d e rn a c ió n Salesiana.

L a ra F ig u ero a, C elso A.

1977

Contribución del Folklore al Estudio de la Historia. G uatem ala: Talleres de la E d ito rial U niversitaria d e la U n iv ersid ad d e San C arlo s d e G u atem ala.

M o ren o , S eg u n d o Luis

1949

Música y Danzas Autóctonas del Ecuador. Q u ito : E ditorial Fray J o d o c o Ricke.

Rubio Orbe, Gonzalo
1956 *Punyaro. Estudio de Antropología Social y Cultural de una comunidad indígena y mestiza.* Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Santana Cardoso, Ciro Flamarión
1975 "Sobre modos de producción coloniales de América." En *Modos de producción en América Latina.* Edigraf, ed. Buenos Aires, 135–59.

Stutzman, Ronald
1976 *La gente morena de la sierra ecuatoriana como grupo étnico.* Quito: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Uribe, María Victoria
1978 "Asentamientos prehispánicos en el altiplano de Ipiales, Colombia." *Revista de Antropología* (Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá) Vol. XXI:20–74.

Vargas, José María
1958 *Paul Rivet. Vida y obra de un americanista.* Boletín ecuatoriano de Antropología, Quito.

Velasco, Juan de
1978 *Historia del Reino de Quito en la América Meridional.* Tomo II. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Zeller, Richard
s.f. *Instrumentos y música en la cultura Guangala.* Publicaciones arqueológicas, No. 3. Guayaquil: Huancavilca.

R u b io O r b e , G o n zalo

1956

Punyaro. Estudio de Antropología Social y Cultural de una comunidad indígena y mestiza. Q u ito : C asa d e la C u ltu ra E cu ato rian a.

S an ta n a C a rd o so , C iro F lam arió n

1975

“S o b re m o d o s d e p ro d u c c ió n coloniales d e A m érica.” E n Modos de producción en América Latina. E digraf, ed. B uenos Aires, 135-59.

S tu tz m an , R o n ald

1976

La gente morena de la sierra ecuatoriana como grupo étnico. Q uito: In stitu to N acional de A n tro p o lo g ía e H isto ria .

U rib e, M aría V icto ria

1978

“A se n tam ien to s p reh isp á n ico s en el altip lan o d e Ipiales, C o lo m b ia .” Revista de Antropología (In s titu to C o lo m b ian o d e C u ltu ra, B ogotá) V ol. X X I:2 0 -7 4 .

V argas, J o s é M aría

1958

Paul Rivet. Vida y obra de un americanista. B oletín ecu ato rian o d e A ntropología, Q u ito .

V elasco, J u a n d e

1978

Historia del Reino de Quito en la América Meridional. T o m o II. Q uito: C asa d e la C u ltu ra E c u a to rian a.

Z eller, R ic h ard

s.f.

Instrumentos y música en la cultura Guangala. P ublicaciones arqueológicas, N o. 3. G uayaquil: H u an cav ilca.

EL SIMBOLISMO, LA REPRODUCCIÓN Y LA MÚSICA EN EL RITUAL

Marca y Floreo de Ganado en el Altiplano Chileno

Manuel Mamani M.

1. Introducción

La música, como elemento inherente al ser humano, ha sido transmitida en forma oral a lo largo de toda la historia Andina. Por su estrecha relación con la religión y creencias del mundo andino, la música era y es considerada, desde un punto de vista mítico-religioso, como un elemento unificador entre el ser humano y la naturaleza (Mamani 1989:154), concepto que viene desde las culturas pre-Incas, y continúa siendo válido en el Imperio Inca (Zuidema 1977:48), hasta nuestros días. Por esta razón los conquistadores españoles no pudieron desarraigarlos fácilmente de sus cultores. Dicho de otra forma, la música fue y es el principal aliado de la gente, en la preservación de las más profundas tradiciones del hombre andino. En la actualidad el pueblo aymara mantiene esta idea, y esta misma idea, heredada de sus ancestros, sirve como un medio de continuidad del sistema Andino, en la que se enlaza el pasado y el presente, a través de ritos y ceremonias, manteniendo así incólume en gran parte la cultura andina en el continente Sudamericano.

Realidad de los ritos andinos

La realización de ritos y ceremonias en las múltiples actividades andinas, tiene un profundo valor y significado para la sociedad aymara. A través de ellas, la gente andina busca la unidad y el equilibrio de los elementos del cosmos, que constituyen y dinamizan la naturaleza. En esta unificación se configuran los valores ideales más trascendentes de los Andes. En efecto, la convivencia en reciprocidad a través de ritos, es la concreción de valores sociales y culturales de los Andes, por lo que, separarlos o dividirlos sería reducir y minimizar sus valores esenciales, es decir, sería convertirlos en meros entes pasivos, carentes de contenido de valor propio.

En la actualidad, las celebraciones tradicionales de la sociedad aymara, tienden a perder su esencia y su continuidad, debido a los múltiples fenómenos e intromisiones externos a la cultura, que desarticulan la esencia y significado de estas manifestaciones. Por ejemplo, en algunos poblados del área

EL SIMBOLISMO, LA REPRODUCCIÓN Y LA MÚSICA

EN EL RITUAL

M arca y Floreo de G anado en el Altiplano Chileno

M anuel M am ani M.

I. Introducción

La música, como elemento inherente al ser hum ano, ha sido transm itida en form a oral a lo largo de toda la historia Andina. P o r su estrecha relación con la religión y creencias del m undo andino, la música era y es considerada, desde un p u nto de vista mítico-religioso, como un elemento unificador entre el ser hum ano y la naturaleza (Mamani 1989:154), concepto que viene desde las culturas pre-Incas, y continúa siendo válido en el Im perio Inca (Zuidema 1977:48), hasta nuestros días. P o r esta razón los conquistadores españoles no pudieron desarraigarlos fácilmente de sus cultores. D icho de otra forma, la música fue y es el principal aliado de la gente, en la preservación de las más profundas tradiciones del hom bre andino. En la actualidad el pueblo aymara m antiene esta idea, y esta misma idea, heredada de sus ancestros, sirve como un m edio de continuidad del sistema Andino, en la que se enlaza el pasado y el presente, a través de ritos y ceremonias, m anteniendo así incólum e en gran parte la cultura andina en el continente Sudamericano.

Realidad de los ritos andinos

La realización de ritos y ceremonias en las múltiples actividades andinas, tiene un profundo valor y significado para la sociedad aymara. A través de ellas, la gente andina busca la unidad y el equilibrio de los elementos del cosmos, que constituyen y dinamizan la naturaleza. E n esta unificación se configuran los valores ideales más trascendentes de los Andes. En efecto, la convivencia en reciprocidad a través de ritos, es la concreción de valores sociales y culturales de los Andes, por lo que, separarlos o dividirlos sería reducir y m inimizar sus valores esenciales, es decir, sería convertirlos en meros entes pasivos, carentes de contenido de valor propio.

En la actualidad, las celebraciones tradicionales de la sociedad aymara, tienden a p erder su esencia y su continuidad, debido a los múltiples fenóm

enos e introm isiones externos a la cultura, que desarticulan la esencia y significado de estas manifestaciones. P or ejemplo, en algunos poblados del área

andina, especialmente en el altiplano, ya no se realizan los ritos tradicionales con sus connotaciones mítico-religiosas y su simbolismo ancestral, los que, además de mantener y valorar los elementos andinos, como los animales, la producción, etc., afectan y distorsionan la vida socio-económica andina. Prueba de ello, "para marcar los animales"—dice un miembro de la comunidad con lamentación—"ahora la gente recogen las llamas, meten al corral, pescan y cortan las orejas con la cuchilla y lo botan al campo, ni siquiera ponen aritos y adornos. Ya no es como antes".

En efecto, los ritos tradicionales con la naturaleza, con los animales, con los productos, etc., representan valores esenciales del mundo andino, los cuales constituyen parte de la vida aymara. Consecuente con lo anterior, este estudio preliminar, intenta poner en relieve el valor y significado del rito de animales y su relación con la naturaleza, a través de expresiones musicales en el altiplano chileno.

2. Ritual de la marca de animales

El rito de *uywa k'illpaña* (*uywa* = ganado; *k'illpaña* = marca) "Marcación de ganado" es uno de los ritos que se ha conservado con mayor autenticidad en el altiplano chileno, el que ha venido desarrollándose, desde los tiempos pre-colombinos hasta los tiempos actuales, con todo su poder ancestral, su significado simbólico y su especial connotación en la estructura social aymara (Mamani 1985:10), lo cual está fundado en los principios filosóficos del mundo Andino. La marca de ganado (ganado: llama, alpaca, oveja y vaca) es una de las manifestaciones tradicionales más relevantes de la sociedad aymara, la cual tiene como finalidad fundamental el recuento anual y la reafirmación de la propiedad individual de los miembros de un matrimonio. Celebración ésta que se realiza en los meses de enero y febrero, cada dos o tres años, con excepción de los ritos de marcación de las ovejas, que se realizan en los meses de junio, celebración que varía de sector en sector ya sea en la sierra o en el altiplano.

2.1 Mitología del Uywiri

Desde una perspectiva ritual, la ceremonia *uywa k'illpaña* incluye el culto y veneración de tres elementos simbólicos de la naturaleza, que conciernen a la crianza de animales: *Uywiri* (criador), deidad de la tierra; *Samiri* (productor), deidad del manantial y *Awatiri* (cuidador), deidad general; dentro de esta última categoría se incluye también al representante de la vida real: el humano.

Uywiri: Ciertos accidentes geográficos como cerros, montañas y montículos, con características especiales, son considerados *uywiri*, deidades y protectores del ganado (Martinez 1976:267; Mamani 1989:125), los cuales son físicamente visibles e inmediatos a la percepción humana y a la vez son

andina, especialmente en el altiplano, ya no se realizan los ritos tradicionales con sus connotaciones mítico-religiosas y su simbolismo ancestral, los que, además de m antener y valorar los elementos andinos, como los animales, la producción, etc., afectan y distorsionan la vida socio-económica andina.

P rueba de ello, “para m arcar los animales”— dice un m iem bro de la com unidad con lam entación— “ahora la gente recogen las llamas, m eten al corral, pescan y cortan las orejas con la cuchilla y lo botan al campo, ni siquiera ponen aritos y adornos. Ya no es como antes”.

E n efecto, los ritos tradicionales con la naturaleza, con los animales, con los productos, etc., representan valores esenciales del m undo andino, los cuales constituyen parte de la vida aymara. Consecuente con lo anterior, este estudio prelim inar, intenta poner en relieve el valor y significado del rito de animales y su relación con la naturaleza, a través de expresiones musicales en el altiplano chileno.

2. Ritual d e la m a r ca d e a n im a les

El rito de uywa k ’illpaña (uywa = ganado; k ’illpaña = marca) “M arcación de g anado” es uno de los ritos que se ha conservado con mayor autenticidad en el altiplano chileno, el que ha venido desarrollándose, desde los tiem pos pre-colom binos hasta los tiempos actuales, con todo su p oder ancestral, su significado simbólico y su especial connotación en la estructura social aymara (M amani 1985:10), lo cual está fundado en los principios filosóficos del m u n do Andino. La marca de ganado (ganado: llama, alpaca, oveja y vaca) es una de las manifestaciones tradicionales más relevantes de la sociedad aymara, la cual tiene como finalidad fundam ental el recuento anual y la reafirmación de la propiedad individual de los miembros de un m atrimonio. Celebración ésta que se realiza en los meses de enero y febrero, cada dos o tres años, con ex cepción de los ritos de marcación de las ovejas, que se realizan en los meses de junio, celebración que varía de sector en sector ya sea en la sierra o en el altiplano.

2.1 Mitología del Uywiri

D esde una perspectiva ritual, la ceremonia uywa k ’illpaña incluye el culto y veneración de tres elementos simbólicos de la naturaleza, que conciernen a la crianza de animales: Uywiri (criador), deidad de la tierra; Samiri (productor), deidad del m anantial y A w atiri (cuidador), deidad general; dentro de esta última categoría se incluye tam bién al representante de la vida real: el hum ano.

Uywirv. Ciertos accidentes geográficos como cerros, m ontañas y m ontículos, con características especiales, son considerados uywiri, deidades y p ro tectores del ganado (M artínez 1976:267; M amani 1989:125), los cuales son físicamente visibles e inmediatos a la percepción hum ana y a la vez son

simbólicos ya que representan entes abstractos. Ambos atributos morfológicos y simbólicos, hacen que los cerros sean merecedores de la categoría *Uywiri.*

Los elementos simbólicos se encuentran directamente vinculados con la música y la danza, que además, están vinculadas con mitos y leyendas que caracterizan el mundo geográfico. Por ejemplo, el topónimo *phusiri qullu* significa literalmente "cerro soplador". El término *phusiri* viene del verbo aymara *phusaña* "soplar", y la conjugación de raíz del verbo /phus-/ más el sufijo nominal /-iri/ forman la acción de "soplar". Por lo tanto, *phusiri qullu* es, simbólicamente, "cerro ejecutante" o "cerro músico". Del mismo modo, los elementos de la naturaleza, como rocas y color de la tierra presentan, muchas veces, formas de instrumentos musicales; por ejemplo, el *wankarani*; el sustantivo *wankara* (instrumento musical de percusión) más el sufijo posesivo /-ni/ forman el significado "poseedor de *wankara*" (Mamani 1985:13). Estos topónimos indican la estrecha relación de la música con el mundo geográfico e hídrico.

Awatiri: Podemos visualizar en el contexto ritual de ganado, dos categorías de entes, (a) los atribuídos a la vida real (lo humano), representados por *tullqa/yuqch'a* (simbólicamente: pastores; literalmente: yerno y nuera) y (b) los poderes sobrenaturales (divinidades) a la vez divididos en dos elementos: Tierra, representada por un felino: *titi,* (Gato montés) y Manantial, representado por *chullumpi* (ave acuática) (Figura 1).

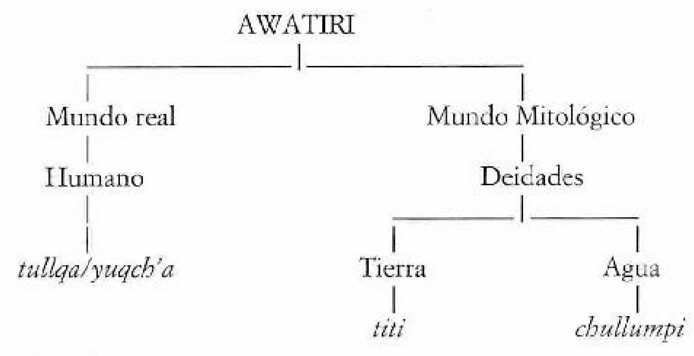


Fig. 1.

Awatiri de ambas categorías reciben especiales cultos y homenajes durante el desarrollo del ritual *uywa k'illpaña,* además son magnificados en su real dimensión mediante la música, el canto y la danza.

En el desarrollo de la ceremonia ritual de marca de ganados, las deidades protectoras de ganado reciben los más elevados cultos de los *tamani* (Poseedores de rebaño). En caso de que los *uywiri* tuvieran falencias en el control adecuado de los animales, los *tamani* pueden manifestar sus expresiones de protesta o amonestación. En caso de disminución de animales, por cualquier

simbólicos ya que representan entes abstractos. Ambos atributos m orfológicos y simbólicos, hacen que los cerros sean m erecedores de la categoría Uyiviri.

Los elementos simbólicos se encuentran directam ente vinculados con la música y la danza, que además, están vinculadas con mitos y leyendas que caracterizan el m undo geográfico. P or ejemplo, el topónim o phusiri qullu significa literalm ente "cerro soplador". El térm ino phusiri viene del verbo aymara phusaña "soplar", y la conjugación de raíz del verbo /p h u s-/ más el sufijo nom inal / -iri/ form an la acción de "soplar". P o r lo tanto, phusiri qullu es, simbólicamente, "cerro ejecutante" o "cerro m úsico". Del mismo m odo, los elementos de la naturaleza, como rocas y color de la tierra presentan, muchas veces, formas de instrum entos musicales; p o r ejemplo, el wankarani-, el sustantivo wankara (instrum ento musical de percusión) más el sufijo posesivo /-n i/ form an el significado "poseedor de wankara" (Mamani 1985:13).

Estos topónim os indican la estrecha relación de la música con el m undo geográfico e hídrico.

Awatirr. Podem os visualizar en el contexto ritual de ganado, dos categorías de entes, (a) los atribuidos a la vida real (lo hum ano), representados por tullqa/yuqch'a (simbólicamente: pastores; literalmente: yerno y nuera) y (b) los poderes sobrenaturales (divinidades) a la vez divididos en dos elementos: Tierra, representada por un felino: titi, (Gato montés) y M anantial, representado p o r chullum pi (ave acuática) (Figura 1).

AW ATIRI

M undo real

M undo Mitológico

H um ano

Deidades

tullqa/yuqch’a

Tierra

Agua

I

I

titi

chullumpt

Fig. 1.

A w atiri de ambas categorías reciben especiales cultos y homenajes durante el desarrollo del ritual uywa k ’illpaña, además son magnificados en su real dim ensión m ediante la música, el canto y la danza.

En el desarrollo de la ceremonia ritual de marca de ganados, las deidades protectoras de ganado reciben los más elevados cultos de los tam ani (Poseedores de rebaño). En caso de que los uywiri tuvieran falencias en el control adecuado de los animales, los tamani pueden manifestar sus expresiones de protesta o amonestación. En caso de disminución de animales, por cualquier

causa, ellos están obligados a reponer los animales disminuídos. Esta reposición simbólica se enmarca dentro del sentido de reciprocidad y equidad andinas.

2.2 Mitología del manantial

La mitología de *phuju,* manantial en aymara; está vinculada con la reproducción de animales. En la mitología Andina, el concepto del *phuju* o manantial estaba muy difundido incluso en el período pre-Inca, lo que continuó en el período Inca hasta los tiempos actuales. De acuerdo con los cronistas clásicos, los Incas relacionaban al manantial con el mito de *Viracocha* (Dios del Universo), a la vez que lo asociaban, simbólicamente, con la ruta acuática subterránea entre las montañas y el océano Pacífico. En las regiones estudiadas en el norte de Chile, provincia de Parinacota, el mito del *phuju* es muy común y está muy difundido. De allí que, uno de los mitos más comunes en el altiplano chileno es el *wallaqiri phuju* (Manantial hirviente), mito que tiene directa vinculación con el mundo ganadero. Asimismo, los diferentes nombres de manantiales con significados análogos, caracterizados por las formas de expulsión del agua, se vinculan también con la reproducción de animales: *phuxtiri phuju* "murmullo del manantial", y *phulluqiri phuju* "burbujeo de manantial". Por lo cual el concepto de *phuju,* para el andino, alude estrechamente a la reproducción ganadera y también a la producción del mundo cuprífico. Es así como en los cuentos más comunes sobre el *phuju,* a menudo se escucha: "dentro del manantial dicen que hay una mujer rodeada de oro y plata".

La representación simbólica de la categoría acuática dentro del mundo ganadero es el *chullumpi,* ave acuática que habita en las cercanías del manantial o en los ríos adyacentes. Cada familia ganadera posee este ave embalsamada, que se mantiene en un lugar sacralizado dentro de la casa-habitación, y que durante el desarrollo del ritual de animales, recibe especial culto mediante la música y canto, y cobra mayor importancia en la ceremonia de clausura *Samayaña* (ver Apéndice B: Canción N° 2).

3. Música en la mitología andina

El sistema de ritos y creencias proveen una idealización de conceptos y valores que refuerzan y actualizan la estructura social aymara. En el contexto de la ritualidad, la música es uno de los elementos principales de comunicación que genera efectividad y a la vez enlaza la vida real con el mundo sobrenatural. Además, la música, mediante ritos y ceremonias, marca y simboliza las diferentes etapas de la vida aymara, es decir, ella es un elemento insustituible en las más variadas manifestaciones rituales; en el fondo es la que imprime un especial significado y relevancia a la vida social y económica del pueblo aymara.

causa, ellos están obligados a reponer los animales disminuidos. Esta reposición simbólica se enmarca dentro del sentido de reciprocidad y equidad andinas.

2.2 Mitología del manantial

La mitología de phuju, m anantial en aymara; está vinculada con la rep ro ducción de animales. E n la mitología Andina, el concepto del phuju o m anantial estaba muy difundido incluso en el período pre-Inca, lo que continuó en el período Inca hasta los tiempos actuales. De acuerdo con los cronistas clásicos, los Incas relacionaban al manantial con el m ito de Viracocha (Dios del Universo), a la vez que lo asociaban, simbólicamente, con la ruta acuática subterránea entre las m ontañas y el océano Pacífico. En las regiones estudiadas en el norte de Chile, provincia de Parinacota, el m ito del phuju es muy com ún y está muy difundido. D e allí que, uno de los mitos más com unes en el altiplano chileno es el wallaqiriphuju (Manantial hirviente), m ito que tiene directa vinculación con el m undo ganadero. Asimismo, los diferentes no m bres de manantiales con significados análogos, caracterizados po r las formas de expulsión del agua, se vinculan tam bién con la reproducción de animales: phuxtiri phuju “m urm ullo del m anantial”, y phulluqiri phuju “burbujeo de m anantial”. P o r lo cual el concepto de phuju, para el andino, alude estrecham ente a la reproducción ganadera y también a la producción del m undo cuprífico. Es así como en los cuentos más comunes sobre el phuju, a m enudo se escucha: “dentro del m anantial dicen que hay una m ujer rodeada de oro y plata”.

La representación simbólica de la categoría acuática dentro del m undo ganadero es el chullmnpi, ave acuática que habita en las cercanías del m anantial o en los ríos adyacentes. Cada familia ganadera posee este ave em balsam ada, que se m antiene en un lugar sacralizado dentro de la casa-habitación, y que durante el desarrollo del ritual de animales, recibe especial culto m ediante la música y canto, y cobra mayor im portancia en la ceremonia de clausura Samayaña (ver Apéndice B: Canción N° 2).

3. M úsica en la m ito lo g ía andina

El sistema de ritos y creencias proveen una idealización de conceptos y valores que refuerzan y actualizan la estructura social aymara. En el contexto de la ritualidad, la música es uno de los elementos principales de com unicación que genera efectividad y a la vez enlaza la vida real con el m undo sobrenatural. Además, la música, m ediante ritos y ceremonias, marca y simboliza las diferentes etapas de la vida aymara, es decir, ella es un elem ento insustituible en las más variadas manifestaciones rituales; en el fondo es la que im prim e un especial significado y relevancia a la vida social y económ ica del pueblo aymara.

3.1 Música y ritualidad

De lo anterior se desprende que la presencia de la música en el mundo mitológico es evidente y que está claramente manifestada mediante los instrumentos musicales relacionados con la cosmología andina.

Dentro de los mitos tradicionales la música está asociada directamente con el agua, como es el caso del "sereno" (deidad de la música), en el que la música y los instrumentos musicales aparecen altamente simbolizados (entes acuáticos) en la ritualidad aymara. Lo cual sustenta la hipótesis de que la música está vinculada directamente con el mundo acuático, siendo de gran importancia en la comunicación simbólica andina.

3.2 La música y la economía

En el área andina la música no sólo está vinculada a las actividades sociales y culturales, sino que también está estrechamente asociada a las actividades socio-económicas del ciclo anual. Por su papel intrínseco, ella cumple una función de comunicación eficaz en las ceremonias vinculadas al aspecto económico tradicional. Por ejemplo, en los rituales *pachallampi*: siembra de la papa, *uywa k'illpaña,* marca de animales, y en los ritos a la plata, la música es imprescindible, puesto que facilita el desarrollo y la eficacia del proceso. Por lo cual la música se convierte en un elemento insustituible en las ceremonias sociales, religiosas y económicas. En efecto, para que una ceremonia ritual alcance su objetivo, el encargado del rito debe contar con músicos tradicionales idóneos para la ejecución de la ceremonia. Para este fin, los "pasantes" deben disponer de una inversión importante en moneda efectiva u otros emulomentos para los honorarios de grupos musicales. Esta costumbre, en tiempos antiguos, era practicada con sistemas de reciprocidad andina (Mamani 1989); los grupos musicales acompañantes en las ceremonias realizaban sus labores sin costo alguno para los encargados, empleando el sistema de *ayni*. Hoy en día, por razones de fuerte influencia mercantilista, el sistema de reciprocidad andina ha sido fuertemente afectado por sistemas urbanos; en consecuencia, el costo de provisión de grupos musicales se hace cada vez más alto. A pesar de esta influencia mercantilista, este sistema se ha mantenido en algunas localidades altiplánicas; especialmente en las ceremonias asociadas con la ganadería y la agricultura, lo que minimiza los gastos por este concepto.

3.3 La música y el rito de marcación

Cada especie y género de animales es celebrada/o mediante música, canto y danza (Baumann 1981:195; Mamani 1985:7); es decir, cada grupo de animales posee "su propia canción" (ver Apéndice B), caracterizada por diferentes melodías y textos alusivos a ellos, que identifican y singularizan su cualidad y su razón de ser. Por ejemplo, existen canciones para *mamali*

3.1 Música y ritualidad

D e lo anterior se desprende que la presencia de la música en el m undo mitológico es evidente y que está claramente manifestada m ediante los instrum entos musicales relacionados con la cosmología andina.

D entro de los mitos tradicionales la música está asociada directam ente con el agua, como es el caso del “sereno” (deidad de la música), en el que la música y los instrum entos musicales aparecen altam ente simbolizados (entes acuáticos) en la ritualidad aymara. Lo cual sustenta la hipótesis de que la música está vinculada directam ente con el m undo acuático, siendo de gran im portancia en la comunicación simbólica andina.

3.2 La música y la economía

E n el área andina la música no sólo está vinculada a las actividades sociales y culturales, sino que tam bién está estrecham ente asociada a las actividades socio-económicas del ciclo anual. P or su papel intrínseco, ella cum ple una función de comunicación eficaz en las ceremonias vinculadas al aspecto económ ico tradicional. P or ejemplo, en los rituales pachallampí. siembra de la papa, uywa k ’illpaña, marca de animales, y en los ritos a la plata, la música es im prescindible, puesto que facilita el desarrollo y la eficacia del proceso. P or lo cual la música se convierte en un elemento insustituible en las ceremonias sociales, religiosas y económicas. En efecto, para que una ceremonia ritual alcance su objetivo, el encargado del rito debe contar con músicos tradicionales idóneos para la ejecución de la ceremonia. Para este fin, los “pasantes”

deben disponer de una inversión im portante en m oneda efectiva u otros em ulom entos para los honorarios de grupos musicales. Esta costum bre, en tiem pos antiguos, era practicada con sistemas de reciprocidad andina (Mamani 1989); los grupos musicales acom pañantes en las ceremonias realizaban sus labores sin costo alguno para los encargados, em pleando el sistema de ayni. H oy en día, por razones de fuerte influencia mercantilista, el sistema de reciprocidad andina ha sido fuertem ente afectado por sistemas urbanos; en

consecuencia, el costo de provisión de grupos musicales se hace cada vez más alto. A pesar de esta influencia mercantilista, este sistema se ha mantenido en algunas localidades altiplánicas; especialmente en las ceremonias asociadas con la ganadería y la agricultura, lo que minimiza los gastos por este concepto.

3.3 La música y el rito de marcación

Cada especie y género de animales es celebrada/o mediante música, canto y danza (Baumann 1981:195; Mamani 1985:7); es decir, cada grupo de animales posee "su propia canción" (ver Apéndice B), caracterizada por diferentes melodías y textos alusivos a ellos, que identifican y singularizan su cualidad y su razón de ser. Por ejemplo, existen canciones para mamali

(llama hembra), para *tatali* (llama macho), para *chupikila* (alpaca hembra), para *paquli* (alpaca macho), para *kumpitisa* (ovejas) y para toro-torito (cordero o buey), cuyos nombres son también, simbólicos o metafóricos y caracterizan a cada especie. Dichas canciones se practican sólo en el ritual de ganado, no pudiendo ser ejecutadas en otras ceremonias que no estén relacionadas con el ganado.

Las canciones de marca y floreo de animales vienen desde los tiempos pre-Incas, a través de la transmisión oral, de una generación a otra, y se han mantenido sin mayores alteraciones, ni influencias externas hasta nuestros tiempos, excepto la incorporación, por la misma comunidad, de algunos instrumentos musicales de origen occidental, como la guitarra, la mandolina, etc.

4. Estructura del ritual

4.1 Esquema básico

El esquema ritual y la secuencia de las ceremonias en la marcación de ganados se inscribe en la estructura o esquema tradicional de la cultura aymara. Esquema que consta, generalmente, de tres partes fundamentales (Mamani 1989:75).

Apertura:	Víspera	Preparatoria y apertura del ritual.
Desarrollo:	Primer día	Marca y floreo de llamas y alpacas hembras.
	Segundo día	Marca y floreo de llamas y alpacas machos.
	Tercer día	Marca y floreo de ovejas y vacas.
Clausura:	Ultimo día	Rito de *Samayaña*. Resumen y recuento de ganado. Cierre o clausura del ritual.

4.2 Desarrollo de la ceremonia

La noche anterior al día principal de la ceremonia llamada Víspera, corresponde rendir culto a los *uywiri* (deidades de la tierra), los cuales "dan el beneplácito" para iniciar la apertura del ritual, la que, generalmente, se efectúa en el "hábitat" o corral de los mismos animales asociados con los montiscos más cercanos al poblado, los que son considerados *uywiris*. Esta ceremonia se realiza sólo con asistencia de personajes rituales y de los propietarios, porque necesita de una alta concentración para la evocación de las deidades; las divinidades "son requeridas con su presencia" en forma simbólica, durante el desarrollo de la ceremonia de marca y floreo.

Al día siguiente, muy temprano, después de que los *awatiri* han reunido los animales, la comitiva ritual se desplaza hacia el corral *"quri kancha"*, (corral de oro), nombre simbólico, en el cual la familia da por iniciada la ceremonia central de *uywa k'illpaña* y junto con ello la música también va

(llama hem bra), para tatali (llama macho), para chupikila (alpaca hem bra), para paquli (alpaca macho), para kumpitisa (ovejas) y para toro-torito (cordero o buey), cuyos nom bres son también, simbólicos o m etafóricos y caracterizan a cada especie. Dichas canciones se practican sólo en el ritual de ganado, no pudiendo ser ejecutadas en otras ceremonias que no estén relacionadas con el ganado.

Las canciones de marca y floreo de animales vienen desde los tiem pos preIncas, a través de la transmisión oral, de una generación a otra, y se han m antenido sin mayores alteraciones, ni influencias externas hasta nuestros tiempos, excepto la incorporación, por la misma com unidad, de algunos instrum entos musicales de origen occidental, como la guitarra, la m andolina, etc.

4. E stru ctu ra del ritual

4.1 Esquema básico

El esquem a ritual y la secuencia de las ceremonias en la marcación de ganados se inscribe en la estructura o esquema tradicional de la cultura aymara.

Esquem a que consta, generalmente, de tres partes fundam entales (Mamani 1989:75).

Apertura:

Víspera

Preparatoria y apertura del ritual.

Desarrollo:

Prim er día

Marca y floreo de llamas y alpacas hembras.

Segundo día

Marca y floreo de llamas y alpacas machos.

T ercer día

Marca y floreo de ovejas y vacas.

Clausura:

Ultimo día

Rito de Samayaña. Resumen y recuento de

ganado. Cierre o clausura del ritual.

4.2 Desarrollo de la ceremonia

La noche anterior al día principal de la ceremonia llamada Víspera, corresp onde rendir culto a los uywiri (deidades de la tierra), los cuales "dan el beneplácito" para iniciar la apertura del ritual, la que, generalmente, se efectúa en el "h á b itat" o corral de los mismos animales asociados con los montis-cos más cercanos al poblado, los que son considerados uywiris. Esta cerem onia se realiza sólo con asistencia de personajes rituales y de los propietarios, porque necesita de una alta concentración para la evocación de las deidades; las divinidades "son requeridas con su presencia" en forma simbólica, d u ran te el desarrollo de la ceremonia de marca y floreo.

Al día siguiente, muy tem prano, después de que los awatiri han reunido los animales, la comitiva ritual se desplaza hacia el corral "quri kancha", (corral de oro), nom bre simbólico, en el cual la familia da po r iniciada la cerem onia central de uywa k 'illpaña y junto con ello la música tam bién va

tomando el lugar de preferencia. Durante la mañana, la comitiva seguida por la comunidad asistente, realiza los ritos correspondientes a cada paso, realzando las etapas más significativas de la ceremonia de marcación. Primero, un par de llamas consideradas "delanteras" (animales guías) por sus especiales cualidades, se ubican delante del mesón ceremonial, donde son marcadas y adornadas con gran solemnidad, con sendos ritos tradicionales. En seguida, la comitiva ritual, portando elementos simbólicos como el *titi*, el *chullumpi*, y la *wiphala* banderola, simboliza la ceremonia central o *uywa k'illpaña*, momento culminante del rito; mediante el canto y la danza (ver Apéndice B: Canción N° 3), la cual se prolonga hasta las últimas horas de la tarde del mismo día.

Al atardecer del día, una vez concluído el rito central, los animales se ven adornados y engalanados con lanas multicolores y son "despachados" desde el corral hacia el campo, con gran jolgorio y apoteosis, confundiéndose con el verdor y el florido natural del paisaje.

Los animales se alejan del corral dando la impresión de "sentirse satisfechos" por los homenajes y adornos engalanados. Pareciera que estas satisfacciones se reflejaran en el corcoveo de las llamas y el jugueteo de las crías al ver a sus madres adornadas con objetos coloridos y decorativos.

Por otra parte, la ceremonia misma llega a su momento culminante, en la que los asistentes, mediante gritos de regocijo vociferan ¡Wijway!, ¡Wijway! (¡Viva, viva!), dando por finalizada la jornada del día principal. Una vez concluida la ceremonia central, la comitiva ritual y los asistentes se trasladan a la casa ritual de los *tamani,* portando los elementos simbólicos y la banderola blanca que simboliza la nube, la que provoca la caída de la lluvia, mediante realización de música, canto y danza en forma colectiva (ver Apéndice B: Canción N° 8).

Cada una de las canciones del ritual tiene su propia forma. La canción de desplazamiento *wisita, wisita* es cantada en forma de coplas por el "cantor" y seguida en coro por los asistentes, en la que sobresalen las voces de las mujeres, que tienden a opacar las voces de los varones.

Al llegar a la casa ritual (cabildo), prosigue la actividad ceremonial con la comida ritual llamada *wintisyuna,* que significa simbólicamente "bendición"; éste es un agasajo ofrecido por los *tamani,* con el que se concluyen las actividades del día.

Al día siguiente, continúa la celebración del *urqu tama,* "rebaño macho" que incluye solamente animales machos. La estructura del ritual y la secuencia de las ceremonias correspondientes del día, se repite con el mismo esquema de los días anteriores, siendo diferentes las melodías y ritmos de las canciones y con textos alusivos a cada una de las especies festejadas durante ese día (ver Apéndice B: Canción N° 4).

Al tercer día, se celebra *uwija tama,* "rebaño de oveja" *ywaka tama* "rebaño vacuno". Como se describió en el punto anterior, la estructura y la secuencia de las ceremonias son idénticas a las de las especies anteriores. En al-

tom ando el lugar de preferencia, D urante la mañana, la comitiva seguida por la com unidad asistente, realiza los ritos correspondientes a cada paso, realzando las etapas más significativas de la ceremonia de marcación. Prim ero, un par de llamas consideradas "delanteras" (animales guías) po r sus especiales cualidades, se ubican delante del mesón ceremonial, donde son m arcadas y adornadas con gran solemnidad, con sendos ritos tradicionales. En seguida, la comitiva ritual, portando elementos simbólicos como el titi, el chullumpi, y la wiphala banderola, simboliza la ceremonia central o uywa k 'illpaña, m om ento culm inante del rito; mediante el canto y la danza (ver Apéndice B: Canción N" 3), la cual se prolonga hasta las últimas horas de la tarde del mismo día.

Al atardecer del día, una vez concluido el rito central, los animales se ven adornados y engalanados con lanas multicolores y son "despachados" desde el corral hacia el campo, con gran jolgorio y apoteosis, confundiéndose con el verdor y el florido natural del paisaje.

Los animales se alejan del corral dando la impresión de "sentirse satisfechos" po r los homenajes y adornos engalanados. Pareciera que estas satisfacciones se reflejaran en el corcoveo de las llamas y el jugueteo de las crías al ver a sus m adres adornadas con objetos coloridos y decorativos.

P o r otra parte, la ceremonia misma llega a su m om ento culminante, en la que los asistentes, m ediante gritos de regocijo vociferan ¡Wijway!, ¡Wijway!

(¡Viva, viva!), dando por finalizada la jornada del día principal. Una vez concluida la cerem onia central, la comitiva ritual y los asistentes se trasladan a la casa ritual de los tamani, portando los elementos simbólicos y la banderola blanca que simboliza la nube, la que provoca la caída de la lluvia, m ediante realización de música, canto y danza en forma colectiva (ver A péndice B: C anción N° 8).

Cada una de las canciones del ritual tiene su propia forma. La canción de desplazam iento wisita, wisita es cantada en forma de coplas po r el "can to r" y seguida en coro p o r los asistentes, en la que sobresalen las voces de las m

ujeres, que tienden a opacar las voces de los varones.

Al llegar a la casa ritual (cabildo), prosigue la actividad ceremonial con la comida ritual llamada wintisyuna, que significa simbólicamente "bendición"; éste es un agasajo ofrecido por los tamani, con el que se concluyen las actividades del día.

Al día siguiente, continúa la celebración del urqu tama, "rebaño m acho"

que incluye solamente animales machos. La estructura del ritual y la secuencia de las ceremonias correspondientes del día, se repite con el mismo esquema de los días anteriores, siendo diferentes las melodías y ritmos de las canciones y con textos alusivos a cada una de las especies festejadas durante ese día (ver A péndice B: Canción N° 4).

Al tercer día, se celebra uwija tama, "rebaño de oveja" y waka tama "rebaño vacuno". Como se describió en el punto anterior, la estructura y la secuencia de las ceremonias son idénticas a las de las especies anteriores. En al

gunos sectores, como en la sierra, la celebración de las ovejas se realiza cada 24 de junio, por vincularse a los rebaños con santos patronos de origen hispánico. Por ejemplo, San Juan es el santo de las ovejas; San Antonio, el santo de las llamas, etc. (Spahni 1962:35).

En términos generales, la estructura y significado de la ceremonia de oveja y del ganado vacuno son iguales a los de las llamas y alpacas, tal vez, con pocas diferencias, como por ejemplo la ubicación y el tamaño de los corrales de ovejas, que se encuentran más cerca del poblado. La diferencia se extiende a algunos elementos ceremoniales como el *q'iru,* (vaso de arcilla o madera), que tiene inscritas figuras de oveja o vaca en sus decoraciones. En algunas áreas como en Guallatire—por ejemplo—la canción "Toro-torito" es cantada tanto para corderos como para vacunos, por el hecho de poseer ambas especies un cuerno (ver Apéndice B: Canción N° 7).

4.3 Uywa samayaña *(reproducción simbólica)*

Uywa samayaña es una de las ceremonias de mayor significación simbólica y mitológica del mundo ganadero, mediante este rito la gente aymara busca la mantención y el crecimiento equilibrado de los camélidos. Además, dentro de esta participación simbólica entre lo humano y la naturaleza, se logra la reconciliación, se evita la posible desarticulación entre las partes o los desastres naturales, los que pudieran ser provocados por conductas inadecuadas del humano y la desconformidad de las deidades.

La acepción *samayaña* tiene una profunda connotación simbólica, y significa literalmente: "expeler aire". Con la conjugación del sufijo causativo /-ya-/, *sama-ya-ña* significa "hacer o provocar expulsión del aire". Entonces, *samayaña,* significa simbólicamente "causar la fertilidad y fecundidad de animales". Dentro de la mitología aymara, los poderes sobrenaturales acuáticos expulsan animales a través de deidades, como *phuju o juthuri,* los que son considerados como fuentes proveedoras de vida y fuerza a los animales (Mamani 1989:156).

La ceremonia *samayaña* se realiza en la última noche de la celebración, la que corresponde a la tercera parte de la estructura general del ritual *uywa k'illpaña.* La ceremonia de clausura ocurre en la casa ritual de los *tamani* llamada *jach'a uta* (casa grande o casa ceremonial), que está habilitada con elementos necesarios para su desarrollo. Una vez ubicados, la comitiva ritual y los participantes, en la mesa ritual, los *tamani,* mediante expresiones rituales (gestos y lenguaje), abren con gran solemnidad, el atado ceremonial que contiene elementos simbólicos y la parafernalia correspondiente, que son extendidos sobre la mesa ritual para dar inicio a la ceremonia.

Los poderes sobrenaturales, como *uywiri, samiri,* y *awatiri,* manifestados en los puntos geográficos como las montañas, cerros, quebradas, barrancos, etc. son venerados con homenajes y cultos mediante libaciones de *ch'alla* y *p'awa,* y son mencionados por sus acepciones toponímicas o por sus fun-

gunos sectores, como en la sierra, la celebración de las ovejas se realiza cada 24 de junio, p o r vincularse a los rebaños con santos patronos de origen hispánico. P o r ejemplo, San Juan es el santo de las ovejas; San Antonio, el santo de las llamas, etc. (Spahni 1962:35).

En térm inos generales, la estructura y significado de la cerem onia de oveja y del ganado vacuno son iguales a los de las llamas y alpacas, tal vez, con pocas diferencias, como por ejemplo la ubicación y el tam año de los corrales de ovejas, que se encuentran más cerca del poblado. La diferencia se extiende a algunos elementos ceremoniales como el q ’iru, (vaso de arcilla o m adera), que tiene inscritas figuras de oveja o vaca en sus decoraciones. E n algunas áreas como en Guallatire— por ejemplo— la canción “T o ro-torito” es cantada tanto para corderos como para vacunos, por el hecho de poseer ambas especies un cuerno (ver Apéndice B: Canción N° 7).

4.3 Uywa samayaña (reproducción simbólica)

Uywa samayaña es una de las ceremonias de mayor significación simbólica y mitológica del m undo ganadero, m ediante este rito la gente aymara busca la m antención y el crecimiento equilibrado de los camélidos. Además, dentro de esta participación simbólica entre lo hum ano y la naturaleza, se logra la reconciliación, se evita la posible desarticulación entre las partes o los desastres naturales, los que pudieran ser provocados po r conductas inadecuadas del hum ano y la desconform idad de las deidades.

La acepción samayaña tiene una profunda connotación simbólica, y significa literalm ente: “expeler aire”. Con la conjugación del sufijo causativo /-ya-/, sama-ya-ña significa “hacer o provocar expulsión del aire”. Entonces, samayaña, significa simbólicamente “causar la fertilidad y fecundidad de anim ales”. D entro de la mitología aymara, los poderes sobrenaturales acuáticos expulsan animales a través de deidades, como phuju o ju th u ri, los que son considerados como fuentes proveedoras de vida y fuerza a los animales (M amani 1989:156).

La cerem onia samayaña se realiza en la última noche de la celebración, la

que corresponde a la tercera parte de la estructura general del ritual uywa k ’illpaña. La ceremonia de clausura ocurre en la casa ritual de los tamani llam ada jach’a uta (casa grande o casa ceremonial), que está habilitada con elementos necesarios para su desarrollo. Una vez ubicados, la comitiva ritual y los participantes, en la mesa ritual, los tamani, m ediante expresiones rituales (gestos y lenguaje), abren con gran solemnidad, el atado ceremonial que contiene elementos simbólicos y la parafernalia correspondiente, que son extendidos sobre la mesa ritual para dar inicio a la ceremonia.

Los poderes sobrenaturales, como uywiri, samiri, y awatiri, manifestados en los puntos geográficos como las montañas, cerros, quebradas, barrancos, etc. son venerados con homenajes y cultos m ediante libaciones de ch’alla y p ’awa, y son mencionados por sus acepciones toponím icas o p o r sus fun

ciones simbólicas como *phusiri qullu* (cerro músico) o *awatiri qullu* (cerro pastor). En seguida, los *samiri o juthuri,* deidades de categoría acuática como manantiales, bofedales, ríos y lagunas son venerados en igual forma, *q'asisiri phuju* (grito de manantial), con ritos que se realizan en el siguiente orden:

Uywiri, de categoría tierra, representado por el *titi* (gato montés);
Awatiri, de categoría humano, representado por *tullqa/yuqch'a* (yerno y nuera);
Samiri, de categoría acuática, representado por el *chullumpi* (ave acuática).

Estas deidades no sólo reciben homenajes, sino también, reconocimiento de parte de los propietarios, por sus "labores realizadas" en el cuidado y reproducción de los animales durante ese año. En seguida, la pareja de *awatiri* que representa a la vida real (el humano) como *tullqa/yuqch'a,* recibe los homenajes, que consiste en ofrecer brindis en su honor con licores tradicionales, mediante los cuales los *tamani* expresan gratitud y alabanza por su abnegada tarea desplegada en ese año. Después de esta ceremonia, los *tamani* realizan el resumen y recuento simbólico de animales, con expresiones musicales y cánticos (Spahni 1962:33; Mamani 1989:78). En esta ceremonia, los *tamani* pueden pedir el informe anual a los *awatiri* de ambas categorías (humano y deidades) en relación al incremento o a la disminución de animales. En caso de observarse un aumento de animales, los *awatiri* son merecedores de más altos honores y tributos en la misma ceremonia. En caso de disminución de animales, los *tamani* piden al *awatiri* de ambas categorías, la restituición simbólica de animales disminuidos. Se considera, también, que tal disminución puede ser provocada por otras causas, por ejemplo, la caza de animales silvestres (el puma, el cóndor, o el zorro), las que son consideradas como "castigo" provocado por las deidades, por no cumplir con las ofrendas correspondientes.

Una vez detectada la disminución del ganado en el recuento, se llevan a cabo las siguientes "estrategias" simbólicas, para su restitución: Los propietarios piden a los *tullqa y yuqch'a* (representados por una joven pareja) solicitar a los *uywiri* la reposición de animales. Las deidades, sólo para esta ocasión, son representadas simbólicamente por personas asistentes al rito.

Se efectúa la acción simbólica de reposición de animales a través de dramas con diálogos, en las que solicitan animales a las "deidades" y son llevados hacia los *tamani,* por medio de cantos, ritmos, látigos y golpes. Mediante esta representación se logra la restitución de animales.

En caso de que las deidades se muestren reticentes a reponer los animales requeridos, la pareja de *awatiri* invita a las "deidades" a danzar con ellos y ofrecer abundantes licores como la *k'usa,* (chicha) *t'inka,* (alcohol) etc., hasta convencerlos de acceder a lo solicitado. Algunos *uywiri* (deidades) piden que la pareja solicitante demuestre sus habilidades en el manejo de animales, como una manera de garantizar el dominio de las técnicas ganaderas, actividad que es de suma importancia en la sociedad aymara; para ello la pareja

ciones simbólicas como phusiri qullu (cerro músico) o awatiri qullu (cerro pastor). E n seguida, los samiri o juthuri, deidades de categoría acuática como manantiales, bofedales, ríos y lagunas son venerados en igual forma, q ’asisiri phuju (grito de manantial), con ritos que se realizan en el siguiente orden: Uywiri, de categoría tierra, representado por el titi (gato montés); Awatiri, de categoría hum ano, representado por tullqa/yuqch’a (yerno y nuera);

Samiri, de categoría acuática, representado por el chullumpi (ave acuática).

Estas deidades no sólo reciben homenajes, sino también, reconocim iento de parte de los propietarios, por sus “labores realizadas” en el cuidado y rep ro ducción de los animales durante ese año. En seguida, la pareja de awatiri que representa a la vida real (el hum ano) como tullqa/yuqch’a, recibe los hom enajes, que consiste en ofrecer brindis en su honor con licores tradicionales, m ediante los cuales los tamani expresan gratitud y alabanza p o r su abnegada tarea desplegada en ese año. Después de esta ceremonia, los tam ani realizan el resum en y recuento simbólico de animales, con expresiones musicales y cánticos (Spahni 1962:33; Mamani 1989:78). E n esta ceremonia, los tamani pueden pedir el inform e anual a los awatiri de ambas categorías (hum ano y deidades) en relación al increm ento o a la disminución de animales. En caso de observarse un aum ento de animales, los awatiri son m erecedores de más altos honores y tributos en la misma ceremonia. En caso de dism inución de animales, los tam ani piden al awatiri de ambas categorías, la restituición simbólica de animales disminuidos. Se considera, tam bién, que tal disminución puede ser provocada por otras causas, por ejemplo, la caza de animales silvestres (el pum a, el cóndor, o el zorro), las que son consideradas como

“castigo” provocado por las deidades, po r no cum plir con las ofrendas correspondientes.

Una vez detectada la disminución del ganado en el recuento, se llevan a cabo las siguientes “estrategias” simbólicas, para su restitución: Los p ropietarios piden a los tullqa y yuqch’a (representados por una joven pareja) solicitar a los uywiri la reposición de animales. Las deidades, sólo para esta ocasión, son

representadas simbólicamente por personas asistentes al rito.

Se efectúa la acción simbólica de reposición de animales a través de d ramas con diálogos, en las que solicitan animales a las "deidades" y son llevados hacia los tamani, por medio de cantos, ritmos, látigos y golpes. M ediante esta representación se logra la restitución de animales.

En caso de que las deidades se m uestren reticentes a reponer los animales requeridos, la pareja de awatiri invita a las "deidades" a danzar con ellos y ofrecer abundantes licores como la k 'usa, (chicha) t'inka, (alcohol) etc., hasta convencerlos de acceder a lo solicitado. Algunos uywiri (deidades) piden que la pareja solicitante dem uestre sus habilidades en el manejo de animales, como una m anera de garantizar el dom inio de las técnicas ganaderas, actividad que es de suma im portancia en la sociedad aymara; para ello la pareja

awatiri dramatiza nuevamente la danza y ritmo con movimientos más complicados con látigos de hondas, demostrando poseer habilidades para ello.

Después de esta demostración, los propietarios reciben con expresiones rituales los granos de maíz—que simbolizan los animales requeridos—dentro del bolso ceremonial llamado: *ch'uspa,* tradicionalmente habilitado para esta ocasión. De acuerdo a la secuencia del ritual, continúan otras ceremonias en orden correlativo. El *tamani*, acompañado por personajes rituales con tañido de campanillas levanta en alto los elementos simbólicos principales como *chullumpi* y *titi,* en una dramatización simbólica, que expulsa el aire sobre los objetos rituales y "animales" restituídos por las deidades, mientras los encargados le ofrecen a los asistentes chicha en los *q'iru* tradicionales y en vasos de plata. En seguida, los *tamani* levantan en alto la *ch'uspa,* y pasan en ronda de izquierda a derecha a los participantes. Cada uno de ellos expulsa aire (sama) dentro del bolso ritual; durante este acto, la música llega a su máxima fuerza de expresión; al mismo tiempo una gran cantidad de miniaturas de *chullumpi* (avecitas hecha de *llukt'a*) y flores son obsequiadas a cada uno de los asistentes como expresión propiciatoria de fertilidad y abundancia de animales (ver Apéndice B: Canción N° 2), a la vez que los objetos ceremoniales son colocados en el atado ritual para dar paso a las ceremonias siguientes.

4.4 Wayñu thuquña

Inmediatamente después del cierre de la ceremonia, se abren las puertas de *jach'a uta* (casa ritual) y la comitiva acompañada por los asistentes se desplaza al patio principal, donde se levanta la gran fogata ritual llamada "luminaria". Para dar apertura a este último rito se realiza un solemne brindis de *t'inka* (licor tradicional) en honor a los elementos rituales, y se inicia el último rito llamado *wayñu-thuquña* (*wayñu* = género musical; *thuquña* = danzar) que significa "danza del *wayñu*", la cual incluye una variedad de danzas y dramas, en las que se demuestran los principales aspectos de la vida ganadera con expresiones dramáticas y recreativas. Los personajes rituales y los *tamani* inician el baile romero-romero (danza y música representativa), a través de esta danza, los bailarines se ligan con el *chaku* (cordel de lana de 1,50 metros) unos a otros por la cintura; en esta representación las mujeres llevan en su mano derecha la *q'urawa* (honda ritual) y los hombres la *t'ika wiska* (soga ritual) y bailan alrededor de la "luminaria" simulando los movimientos de los animales. A continuación danzan los asistentes en igual forma, pero con ritmos ágiles y movimientos más complicados, mediante los cuales los participantes demuestran sus habilidades y destrezas en el manejo de animales. Para esta expresión, dos o tres hombres se disfrazan con mascaretas que se colocan por la cabeza o con cuero de llamas en el cuerpo, simulando animales. El resto de bailarines tratan de "atrapar" a los disfrazados con implementos pastoriles como *q'urawa*, *wiska*, y *chaku,* mientras los hombres disfrazados de animales intentan escabullirse, pero el *awatiri,* utilizando sus habilidades cap-

awatiri dram atiza nuevam ente la danza y ritm o con movimientos más com plicados con látigos de hondas, dem ostrando poseer habilidades para ello.

D espués de esta dem ostración, los propietarios reciben con expresiones rituales los granos de maíz— que simbolizan los animales requeridos— dentro del bolso ceremonial llamado: ch'uspa, tradicionalm ente habilitado para esta ocasión. D e acuerdo a la secuencia del ritual, continúan otras ceremonias en orden correlativo. El tamani, acom pañado po r personajes rituales con tañido de campanillas levanta en alto los elementos simbólicos principales como chullum pi y titi, en una dramatización simbólica, que expulsa el aire sobre los objetos rituales y "animales" restituidos por las deidades, mientras los encargados le ofrecen a los asistentes chicha en los q 'iru tradicionales y en vasos de plata. E n seguida, los tamani levantan en alto la ch'uspa, y pasan en ronda de izquierda a derecha a los participantes. Cada uno de ellos expulsa aire (sama) dentro del bolso ritual; durante este acto, la música llega a su máxima fuerza de expresión; al mismo tiem po una gran cantidad de m iniaturas de chullumpi (avecitas hecha de llu kt'a) y flores son obsequiadas a cada uno de los asistentes como expresión propiciatoria de fertilidad y abundancia de animales (ver Apéndice B: Canción N° 2), a la vez que los objetos ceremoniales son colocados en el atado ritual para dar paso a las ceremonias siguientes.

4.4 W ayñu thuquña

Inm ediatam ente después del cierre de la ceremonia, se abren las puertas de jach'a uta (casa ritual) y la comitiva acom pañada por los asistentes se desplaza al patio principal, donde se levanta la gran fogata ritual llamada "lum inaria". Para dar apertura a este último rito se realiza un solemne brindis de t 'inka (licor tradicional) en honor a los elementos rituales, y se inicia el último rito llamado wayñu-thuquña (wayñu = género musical; thuquña = danzar) que significa "danza del w ayñu", la cual incluye una variedad de danzas y dramas, en las que se dem uestran los principales aspectos de la vida ganadera con expresiones dramáticas y recreativas. Los personajes rituales y los tamani inician el baile rom ero-rom ero (danza y

música representativa), a través de esta danza, los bailarines se ligan con el chaku (cordel de lana de 1,50 metros) unos a otros por la cintura; en esta representación las mujeres llevan en su m ano derecha la q ’urawa (honda ritual) y los hom bres la t ’ika wiska (soga ritual) y bailan alrededor de la “lum inaria” sim ulando los movimientos de los animales. A continuación danzan los asistentes en igual forma, pero con ritmos ágiles y movimientos más complicados, m ediante los cuales los participantes dem uestran sus habilidades y destrezas en el manejo de animales. Para esta expresión, dos o tres hom bres se disfrazan con mascaretas que se colocan por la cabeza o con cuero de llamas en el cuerpo, sim ulando animales. El resto de bailarines tratan de “atrapar” a los disfrazados con im plem entos pastoriles como q ’urawa, wiska, y chaku, m ientras los hom bres disfrazados de animales intentan escabullirse, pero el awatiri, utilizando sus habilidades cap

tura a los "animales" y los conduce hacia la mesa ritual donde ambos reciben los honores con brindis de chicha, y como una expresión de satisfacción los participantes en general son invitados a bailar el "Romero-romero" (ver Apéndice B: Canción N° 9).

4.5 Música y baile de Carnaval

Durante los meses de enero y febrero es *jallu-pacha,* temporada o estación de lluvia, los campos pastizales se convierten en verdor y se adornan de flores, el clima es atrayente; todo ésto es propicio para la fiesta del carnaval, por lo que la comunidad aymara acostumbra incluir la música y bailes del carnaval, como una actividad "extra" al esquema ritual de *uywa k'illpaña* u otra fiesta en dicha temporada. Los grupos musicales de carnaval con instrumentos como *tarqa* o *pinkillu, (tarqa* = instrumento aerófono de madera; *pinkillu* = instrumento aerófono de bambú) aparecen espontáneamente ejecutando música de carnaval y los asistentes al evento bailan con movimientos coreográficos tradicionales, que expresan satisfacción por haber cumplido las tradiciones con el ganado y sus protectores, quienes forman parte importante en la vida andina. Con esta actividad "extra" se clausura en forma definitiva el ritual.

4.6 Simbolismo y drama

El drama, al igual que la música y la danza, es otro de los elementos de gran valor en el desarrollo ceremonial de marcación de ganado. El drama como una manifestación representativa, expresa en forma imitativa los movimientos de los animales. La actividad de representación incluye las técnicas de destreza y habilidad en el manejo de camélidos, técnicas que son de gran importancia en su dominio. Todas estas representaciones dramatizadas se efectúan con música y danzas en el mismo ritual, y éstas están insertas en el mundo mítico-religioso andino, por lo que el drama es considerado como uno de los eventos más trascendentes dentro de las ceremonias de clausura.

5. Música y sentido de reciprocidad

Para garantizar la efectividad de la ceremonia, los propietarios deben considerar en su organización, la participación de personajes rituales y grupos musicales o músicos tradicionales del poblado o de otras localidades según sea el caso. Estos preparativos se efectúan con invitaciones a los personajes rituales, como el *yatiri,* cantores, músicos (ejecutantes musicales) y otros personajes, usando expresiones de cortesía en las que la hoja de coca se convierte en el principal elemento en todas las organizaciones rituales. De acuerdo al sistema aymara, en las invitaciones rituales está incluído tácitamente el sistema tradicional de *ayni* (trabajo recíproco), sin que se exprese o

tura a los “animales” y los conduce hacia la mesa ritual donde ambos reciben los honores con brindis de chicha, y como una expresión de satisfacción los participantes en general son invitados a bailar el “R om ero-rom ero” (ver A péndice B: Canción N° 9).

4.5 Música y baile de Carnaval

D urante los meses de enero y febrero es jallu-pacha, tem porada o estación de lluvia, los campos pastizales se convierten en verdor y se adornan de flores, el clima es atrayente; todo ésto es propicio para la fiesta del carnaval, por lo que la com unidad aymara acostum bra incluir la música y bailes del carnaval, como una actividad “ex tra” al esquema ritual de uywa k ’illpaña u otra fiesta en dicha tem porada. Los grupos musicales de carnaval con instrum entos como tarqa o pinkillu, (tarqa = instrum ento aerófono de madera; pinkillu = instrum ento aerófono de bam bú) aparecen espontáneam ente ejecutando música de carnaval y los asistentes al evento bailan con movimientos coreográficos tradicionales, que expresan satisfacción por haber cum plido las tradiciones con el ganado y sus protectores, quienes form an parte im portante en la vida andina. Con esta actividad “ex tra” se clausura en forma definitiva el ritual.

4.6 Simbolis?no y drama

El drama, al igual que la música y la danza, es otro de los elementos de gran valor en el desarrollo ceremonial de marcación de ganado. El dram a como una manifestación representativa, expresa en forma imitativa los m ovimientos de los animales. La actividad de representación incluye las técnicas de destreza y habilidad en el manejo de camélidos, técnicas que son de gran im portancia en su dominio. Todas estas representaciones dram atizadas se efectúan con música y danzas en el mismo ritual, y éstas están insertas en el m undo mítico-religioso andino, por lo que el dram a es considerado como uno de los eventos más trascendentes dentro de las ceremonias de clausura.

5. M úsica y se n tid o d e reciprocidad

Para garantizar la efectividad de la ceremonia, los propietarios deben considerar en su organización, la participación de personajes rituales y grupos musicales o músicos tradicionales del poblado o de otras localidades según sea el caso. Estos preparativos se efectúan con invitaciones a los personajes rituales, como el yatiri, cantores, músicos (ejecutantes musicales) y otros p e rsonajes, usando expresiones de cortesía en las que la hoja de coca se convierte en el principal elemento en todas las organizaciones rituales. De acuerdo al sistema aymara, en las invitaciones rituales está incluido tácitam ente el sistema tradicional de ayni (trabajo recíproco), sin que se exprese o

trate en forma específica. En cada pueblo o estancia existen dos o más cantores nativos e instrumentistas que dominan instrumentos musicales y son conocedores del desarrollo ritual y de las canciones correspondientes a cada especie. Al igual que el *yatiri* (personaje ritual), la presencia de músicos es de primera importancia, ya que ellos, por su dominio del desarrollo ritual, guían y controlan las ceremonias, y a la vez, ejecutan las canciones correspondientes a cada rito. Los cantos son colectivos y son acompañados por uno o dos instrumentistas; en relación a ellos se observa mayor inclinación al canto en las damas, mientras que los varones se inclinan mayormente a la ejecución de instrumentos musicales (Baumann 1981:197). En algunas canciones se forman verdaderos diálogos, en las que se narran los episodios y pasajes que ocurren en la vida ganadera, mediante coplas que son ejecutadas por los "cantores" y repetidas por los participantes.

Los instrumentos musicales usados en el ritual, principalmente, son de cuerdas, como *charango*, mandolina o bandola y además, en algunas áreas, existe la inclusión de guitarra (ya incorporada al medio). Por las características del ritual, se evidencia la predominancia de la música vocal, cantada mayormente por las mujeres. El uso de instrumentos de viento y percusión es limitado en este ritual, excepto en los temas de carnaval, como elemento extra en este evento, en los que se emplea la *tarqa* o *pinkillu*, bombo y tambor, para la ejecución de música de carnaval, con la que se clausuran los festejos del ritual.

6. Discusión

Basándome en el concepto de Zuidema sobre modelos estructurales andinos (1977:30), con este simple y preliminar enfoque estructural, dejo a consideración de los más connotados estudiosos del campo andino, esta modesta descripción y análisis de conceptos de dualidad y trialidad, que aunque ya muy discutido, sigue, sin embargo, siendo materia de estudio en el campo de la antropología cultural.

6.1 Estructura de la ceremonia

En el desarrollo de la ceremonia de marca de ganado encontramos algunos modelos o estructuras duales y triales que presentan, claramente, el concepto de reciprocidad y complementariedad entre la vida real y los elementos sobrenaturales, insertos en el sistema de crianza de animales. Estructuras éstas que nos explican las relaciones entre los dos mundos, presentando una variedad de entes sobrenaturales que interactúan entre sí, en un marco de reciprocidad, y que funcionan en dos dimensiones: el mundo de la vida real que interactúa con el mundo mitológico, formando parte del concepto de dualidad con dimensiones ternarias y cuaternarias.

trate en forma específica. En cada pueblo o estancia existen dos o más cantores nativos e instrum entistas que dom inan instrum entos musicales y son conocedores del desarrollo ritual y de las canciones correspondientes a cada especie. Al igual que el yatiri (personaje ritual), la presencia de músicos es de prim era im portancia, ya que ellos, por su dom inio del desarrollo ritual, guían y controlan las ceremonias, y a la vez, ejecutan las canciones correspondientes a cada rito. Los cantos son colectivos y son acom pañados p o r uno o dos instrum entistas; en relación a ellos se observa mayor inclinación al canto en las damas, m ientras que los varones se inclinan m ayorm ente a la ejecución de instrum entos musicales (Baumann 1981:197). E n algunas canciones se form an verdaderos diálogos, en las que se narran los episodios y pasajes que ocurren en la vida ganadera, m ediante coplas que son ejecutadas p o r los

"cantores" y repetidas por los participantes.

Los instrum entos musicales usados en el ritual, principalm ente, son de cuerdas, como charango, m andolina o bandola y además, en algunas áreas, existe la inclusión de guitarra (ya incorporada al medio). P o r las características del ritual, se evidencia la predom inancia de la música vocal, cantada m ayorm ente por las mujeres. El uso de instrum entos de viento y percusión es lim itado en este ritual, excepto en los temas de carnaval, como elem ento extra en este evento, en los que se emplea la tarqa o pinkillu, bom bo y tam bor, para la ejecución de música de carnaval, con la que se clausuran los festejos del ritual.

6. D iscu sión

Basándom e en el concepto de Zuidema sobre modelos estructurales andinos (1977:30), con este simple y prelim inar enfoque estructural, dejo a consideración de los más connotados estudiosos del cam po andino, esta m odesta descripción y análisis de conceptos de dualidad y trialidad, que aunque ya muy discutido, sigue, sin embargo, siendo m ateria de estudio en el cam po de la antropología cultural.

6.1 Estructura de la ceremonia

E n el desarrollo de la ceremonia de marca de ganado encontram os algunos modelos o estructuras duales y tríales que presentan, claramente, el concepto de reciprocidad y com plem entariedad entre la vida real y los elementos sobrenaturales, insertos en el sistema de crianza de animales. E structuras éstas que nos explican las relaciones entre los dos m undos, presentando una variedad de entes sobrenaturales que interactúan entre sí, en un marco de reciprocidad, y que funcionan en dos dimensiones: el m undo de la vida real que interactúa con el m undo mitológico, form ando parte del concepto de dualidad con dimensiones ternarias y cuaternarias.

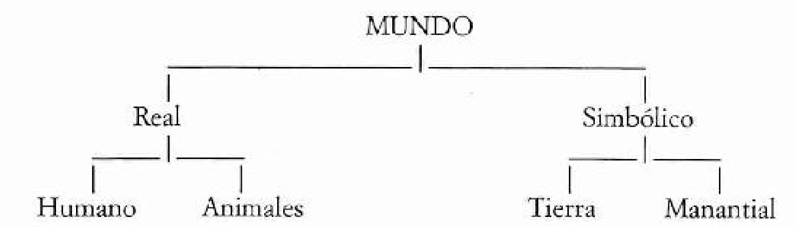


Fig. 2.

En este concepto de dos mundos recíprocos observamos dos elementos complementarios entre sí, los cuales interactúan, a su vez, recíprocamente.

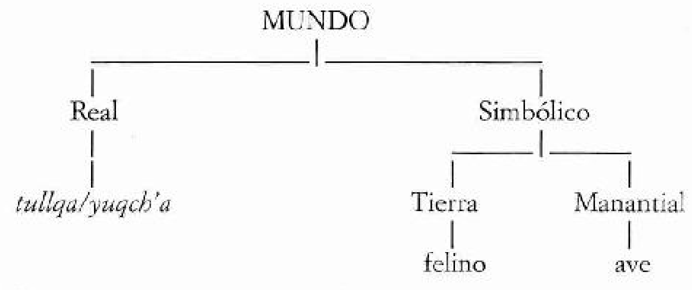


Fig. 3.

6.2 Poderes sobrenaturales

En el concepto aymara, se evidencian varios elementos que poseen características especiales y son atribuídos a poderes sobrenaturales, los que controlan la conducta humana y procuran el incremento de animales, y también, la producción del agro. De acuerdo a la investigación de campo, se observan tres entes principales, que forman una unidad, y que están estrechamente vinculados con la crianza de camélidos domesticados:

Uywiri mallku, y Uywiri t'alla	(el poder de protector)
Samiri mallku, y Samiri t'alla	(el poder de manantial)
Awatiri mallku, y Awatiri t'alla	(el poder de pastor)

(a) A los *samiri mallku* y *samiri t'alla,* deidades del manantial y sus derivados: *pukyu*, *jalsuri*, etc., se les atribuyen poderes sobrenaturales y sus moradas se localizan en las profundidades del agua, desde donde emergen simbólicamente animales hacia la superficie de la tierra. Desde la percepción aymara, los manantiales son las fuentes proveedoras de animales, por tanto, desde sus profundidades aportan y controlan la equidad y la reproducción de animales, que complementan las necesidades de la comunidad. Debido a esto, el *phuju*

M U N D O

Real

Simbólico

H um ano

Animales

Tierra

M anantial

Fig. 2.

En este concepto de dos m undos recíprocos observamos dos elementos com plem entarios entre sí, los cuales interactúan, a su vez, recíprocam ente.

M U N D O

Real

Simbólico

tullqa/yuqch' a

Tierra

M anantial

felino

ave

Fig. 3.

6.2 Poderes sobrenaturales

En el concepto aymara, se evidencian varios elementos que poseen características especiales y son atribuidos a poderes sobrenaturales, los que controlan la conducta hum ana y procuran el increm ento de animales, y tam bién, la producción del agro. De acuerdo a la investigación de campo, se observan tres entes principales, que form an una unidad, y que están estrecham ente vinculados con la crianza de camélidos domesticados:

Uywiri mallku, y Uywiri t ’alla

(el poder de protector)

Samiri mallku, y Samiri t ’alla

(el poder de manantial)

Awatiri mallku, y Awatiri t ’alla (el poder de pastor)

(a) A los samiri mallku y samiri t ’alla, deidades del m anantial y sus derivados: pukyu, jalsuri, etc., se les atribuyen poderes sobrenaturales y sus m oradas se localizan en las profundidades del agua, desde donde emergen simbólicam ente animales hacia la superficie de la tierra. D esde la percepción aymara, los m anantiales son las fuentes proveedoras de animales, por tanto, desde sus profundidades aportan y controlan la equidad y la reproducción de animales, que com plem entan las necesidades de la com unidad. D ebido a esto, el phuju

y otros elementos análogos, son llamados simbólicamente *samiri* "proveedores de vida animal".

(b) Los *uywiri mallku* y *uywiri t'alla,* con poderes simbólicos, son considerados protectores de ganado, y son asignados principalmente a los cerros y montañas. Ellos son venerados por sus acciones efectivas en beneficio de la comunidad. A la vez, ellos pueden ser fuertemente reprendidos por la gente, en caso de que sus conductas sean inadecuadas en el cuidado de animales.

(c) A los *awatiri mallku* y *awatiri t'alla,* (poderes del pastor), se les atribuyen poderes sobrenaturales como grandes protectores de ganados con control de las pastizales, y a la vez, tienen la responsabilidad de propender a la reproducción de ganado; a ellos les son asignados los accidentes geográficos: montañas, montículos, cerros, etc. La mitología andina constituye el marco esencial de la cultura y está inserta en el tiempo y espacio, en los que los diferentes entes sobrenaturales comparten sus "tareas esenciales" en la protección de animales.

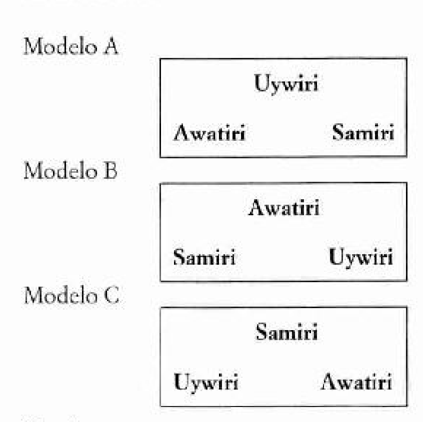


Fig. 4.

Los cambios de posiciones jerárquicas están reflejados en la distribución de responsabilidades en el sistema de crianza de animales y en los tributos que recibirán en el desarrollo del ritual ya que de ellos depende la estabilidad o incremento de animales para el bienestar y la vida equilibrada de la comunidad aymara.

6.3 Simbolismo del rito k'illpaña

La comunidad pastoril aymara tiene una profunda creencia en el poder de la naturaleza, la cual se evidencia mediante relatos mitológicos andinos. En efecto, muchas veces resulta difícil diferenciar el mito y la vida real, aún cuando los mitos son considerados como "cuasi-reales" (ver Apéndice A: el cuento).

y otros elementos análogos, son llamados simbólicamente samiri “proveedores de vida anim al”.

(b) Los uyw iri m allku y uywiri t'alla, con poderes simbólicos, son considerados protectores de ganado, y son asignados principalm ente a los cerros y m ontañas. Ellos son venerados por sus acciones efectivas en beneficio de la com unidad. A la vez, ellos pueden ser fuertem ente reprendidos p o r la gente, en caso de que sus conductas sean inadecuadas en el cuidado de animales.

(c) A los awatiri m allku y awatiri t ’alla, (poderes del pastor), se les atribuyen poderes sobrenaturales como grandes protectores de ganados con control de las pastizales, y a la vez, tienen la responsabilidad de propender a la rep ro ducción de ganado; a ellos les son asignados los accidentes geográficos: m o n tañas, m ontículos, cerros, etc. La mitología andina constituye el m arco esencial de la cultura y está inserta en el tiem po y espacio, en los que los diferentes entes sobrenaturales com parten sus “tareas esenciales” en la protección de animales.

M odelo A

Uywiri

Awatiri

Samiri

M odelo B

Awatiri

Samiri

Uywiri

M odelo C

Samiri

Uywiri

Awatiri

Fig. 4.

Los cambios de posiciones jerárquicas están reflejados en la distribución de responsabilidades en el sistema de crianza de animales y en los tributos que recibirán en el desarrollo del ritual ya que de ellos depende la estabilidad o increm ento de animales para el bienestar y la vida equilibrada de la com unidad aymara.

6.3 Simbolismo del rito k 'illpaña

La com unidad pastoril aymara tiene una profunda creencia en el p oder de la naturaleza, la cual se evidencia m ediante relatos mitológicos andinos. En efecto, m uchas veces resulta difícil diferenciar el mito y la vida real, aún cuando los mitos son considerados como "cuasi-reales" (ver A péndice A: el cuento).

El concepto básico de generador de elementos del cosmos es el campo hídrico, es decir lagunas y manantiales, ubicado bajo el mundo subterráneo, desde el cual emergen los entes míticos y simbólicos. Se postula que los manantiales son considerados como el centro de gravedad de una comunidad. *Wallaqiri phuju* es el manantial hirviente, lugar desde donde el *samiri* expulsa los elementos a la superficie terrestre, y los elementos simbólicos y concretos, como la plata y el oro. La tierra está formada por elementos simbólicos y concretos, y ello significa que está al servicio o necesidad del ser humano. Si la gente no cumpliera con las normas rituales dentro del sistema de creencias, es muy probable que ellas no provean los elementos necesarios para la humanidad, incluso pueden "propender" el retorno de animales u otros elementos por el mismo cauce de donde emergieron, es decir, por el manantial (ver Apéndice A: cuento de *phuju).* Personificada como una gran dama se encuentra uno de los símbolos del manantial, se dice que ella es la que puede ceder o no, los elementos esenciales desde sus entrañas. De esta forma, la relación entre la vida real y los poderes sobrenaturales es establecida mediante relaciones simbólicas y mitológicas en el sistema de crianza de animales.

Samiri, como generador de ganado, puede atraer a animales y sumergirse en el manantial y permanecer en él, como su hábitat natural.

Las deidades del *phuju* están asociadas estrechamente con las venas de las montañas y cerros, por lo tanto, están dotadas de oro y plata. Esta idea existió desde muchos siglos antes de la llegada de los conquistadores españoles. Estas mismas ideas están inscritas en las historias orales andinas y desde esta perspectiva podemos reconstruir los conceptos básicos de la estructura cosmológica andina.

La petrificación de gente y animales proviene de la desarticulación del sistema de equilibrio natural de las cosas y del principio de reciprocidad andina. Cuando estos principios son distorsionados por los miembros de la tierra, tales distorsiones pueden tener resultados sorprendentes, como es relatado en el cuento ya citado. Como testimonio de esos aspectos, se observan en los faldeos de las montañas, rocas o piedras con formas antropomórficas y zoomórficas, que pueden ser premio para los entes positivos y castigo para los que distorsionan tales normas, lo cual es parte importante de la historia mítico-religiosa andina.

El simbolismo del manantial es complementado por los mitos acuáticos. La red de ríos y cauces proveen una metáfora efectiva para expresar la complementación de ríos y manantiales en el altiplano, y este mismo concepto es aplicado a la red de montañas y cerros, los que son conocidos como centro abastecedor de ganado. En las áreas de este estudio el concepto de *wallaqiri phuju,* (manantial hirviente) está fuertemente conectado con la crianza de ganado, mito que viene desde los tiempos pre-incaicos. Esta es una de las maneras en las cuales los incas crearon una metáfora para expresar la unidad de elementos en todo el Imperio, y ella resulta importante para el análisis tec-

El concepto básico de generador de elementos del cosmos es el campo hídrico, es decir lagunas y manantiales, ubicado bajo el m undo subterráneo, desde el cual emergen los entes míticos y simbólicos. Se postula que los m anantiales son considerados como el centro de gravedad de una

com unidad. Wallaqiri phuju es el manantial hirviente, lugar desde donde el samiri expulsa los elementos a la superficie terrestre, y los elementos simbólicos y concretos, como la plata y el oro. La tierra está form ada por elementos simbólicos y concretos, y ello significa que está al servicio o necesidad del ser hum ano. Si la gente no cumpliera con las norm as rituales dentro del sistema de creencias, es muy probable que ellas no provean los elementos necesarios para la hum anidad, incluso pueden "p ro p en d er" el retorno de animales u otros elementos por el mismo cauce de donde emergieron, es decir, p o r el manantial (ver Apéndice A: cuento de phuju). Personificada como una gran dama se encuentra uno de los símbolos del manantial, se dice que ella es la que puede ceder o no, los elementos esenciales desde sus entrañas. De esta forma, la relación entre la vida real y los poderes sobrenaturales es establecida m ediante relaciones simbólicas y mitológicas en el sistema de crianza de animales.

Samiri, como generador de ganado, puede atraer a animales y sumergirse en el m anantial y perm anecer en él, como su hábitat natural.

Las deidades del phuju están asociadas estrecham ente con las venas de las m ontañas y cerros, por lo tanto, están dotadas de oro y plata. Esta idea existió desde m uchos siglos antes de la llegada de los conquistadores españoles.

Estas mismas ideas están inscritas en las historias orales andinas y desde esta perspectiva podem os reconstruir los conceptos básicos de la estructura cosmológica andina.

La petrificación de gente y animales proviene de la desarticulación del sistem a de equilibrio natural de las cosas y del principio de reciprocidad andina. C uando estos principios son distorsionados por los miembros de la tierra, tales distorsiones pueden tener resultados sorprendentes, como es relatado en el

cuento ya citado. Como testim onio de esos aspectos, se observan en los faldeos de las montañas, rocas o piedras con formas antropom órficas y zoomórficas, que pueden ser prem io para los entes positivos y castigo para los que distorsionan tales normas, lo cual es parte im portante de la historia míti-co-religiosa andina.

El simbolismo del m anantial es com plem entado por los mitos acuáticos.

La red de ríos y cauces proveen una metáfora efectiva para expresar la complem entación de ríos y manantiales en el altiplano, y este mismo concepto es aplicado a la red de montañas y cerros, los que son conocidos como centro abastecedor de ganado. En las áreas de este estudio el concepto de wallaqiri phuju, (manantial hirviente) está fuertem ente conectado con la crianza de ganado, m ito que viene desde los tiem pos pre-incaicos. Esta es una de las m aneras en las cuales los incas crearon una metáfora para expresar la unidad de elementos en todo el Im perio, y ella resulta im portante para el análisis tec

nológico, así como para los aspectos simbólicos de la crianza de ganados referidos al mito del manantial.

Basándose en el concepto de relaciones entre los elementos naturales y la vida real, la gente aymara emplea la tecnología y el sistema de complementariedad en el pastoreo de sus rebaños. En sus sistemas simbólicos, ellos elaboran la idea del manantial o de fuentes acuáticas, asociándola con el concepto del origen de la vida animal, que es muy útil en la reconstrucción de la ideología aymara.

6.4 *Elementos pastoriles*

El equipamiento de la ganadería, como por ejemplo la cordelería o lacería, juega un importante rol tecnológico en la crianza de animales, y sirve como elemento simbólico en las ceremonias de ganado, por ende, en la vida del mundo pastoril. Estos elementos son altamente ritualizados en su confección y decoración. El concepto de trialidad, es percibido mediante tres cordeles principales ritualizados que dan una unidad.

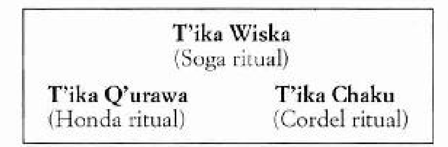


Fig. 5. Modelo: Equipamiento del ganado

6.5 *Cosmología y unidad*

La unidad y multiplicidad de los elementos del cosmos puede ser descrita del modo siguiente: son entes constituyentes que dinamizan la naturaleza, y en su unificación se configuran los valores ideales de una sociedad y de una comunidad. En efecto, la convivencia en reciprocidad es la concreción de valores de los Andes, en los cuales la naturaleza del hombre se nutre en forma efectiva y no puede abandonar las cosas a sí mismas ni a su propio destino; por lo que separar o dividir valores ideales de las cosas, de las que pueden valerse los hombres, sería reducir y minimizar su verdadero significado, es decir, sería convertirlos en meros objetos, carentes de relación mutua, como entes activos del cosmos.

La concepción de una existencia compartida entre los elementos del cosmos, no sólo entra en un sentido en cierto idealismo, sino que es la reivindicación y la identificación de una personalidad propia de la sociedad inserta en un espacio; además, se trata de la coexistencia entre las partes que pueden perdurar y fortalecer su razón de ser, las cuales no anulan ni obstaculizan el desarrollo normal de sus postulados.

nológico, así como para los aspectos simbólicos de la crianza de ganados referidos al m ito del manantial.

Basándose en el concepto de relaciones entre los elementos naturales y la vida real, la gente aymara emplea la tecnología y el sistema de complemen-tariedad en el pastoreo de sus rebaños. En sus sistemas simbólicos, ellos elaboran la idea del manantial o de fuentes acuáticas, asociándola con el concepto del origen de la vida animal, que es muy útil en la reconstrucción de la ideología aymara.

6.4 Elementos pastoriles

El equipam iento de la ganadería, como po r ejemplo la cordelería o lacería, juega un im portante rol tecnológico en la crianza de animales, y sirve como elem ento simbólico en las ceremonias de ganado, por ende, en la vida del m undo pastoril. Estos elementos son altam ente ritualizados en su confección y decoración. El concepto de trialidad, es percibido m ediante tres cordeles principales ritualizados que dan una unidad.

T ’ika Wiska

(Soga ritual)

T ’ika Q ’urawa

T ’ika Chaku

(Honda ritual)

(Cordel ritual)

Fig. 5. Modelo: Equipamiento del ganado

6.5 Cosmología y unidad

La unidad y m ultiplicidad de los elementos del cosmos puede ser descrita del

m odo siguiente: son entes constituyentes que dinamizan la naturaleza, y en su unificación se configuran los valores ideales de una sociedad y de una com unidad. E n efecto, la convivencia en reciprocidad es la concreción de valores de los Andes, en los cuales la naturaleza del hom bre se nutre en fo rma efectiva y no puede abandonar las cosas a sí mismas ni a su propio destino; por lo que separar o dividir valores ideales de las cosas, de las que p u eden valerse los hom bres, sería reducir y minimizar su verdadero significado, es decir, sería convertirlos en meros objetos, carentes de relación m utua, como entes activos del cosmos.

La concepción de una existencia com partida entre los elementos del cosmos, no sólo entra en un sentido en cierto idealismo, sino que es la reivindicación y la identificación de una personalidad propia de la sociedad inserta en un espacio; además, se trata de la coexistencia entre las partes que pueden perd u rar y fortalecer su razón de ser, las cuales no anulan ni obstaculizan el desarrollo norm al de sus postulados.

La coexistencia recíproca no pertenece sólo al hombre, como no pertenece sólo a la naturaleza, sino que ella se inscribe en forma concreta y solidaria en un mundo racional. Además, puede valerse tanto de la racionalidad como de lo pragmático, lo que se sustenta en la teoría de dualidad o trialidad, desde una perspectiva holística. Esto demuestra que si fueran separados del mundo complementario, la existencia y la unidad de los componentes del cosmos carecerían de toda eficiencia lógica en su existencia.

Podemos postular, entonces, que la coexistencia y la unidad con sentido de reciprocidad son los principios básicos de la estructura simbólica aymara. Pero, en esta coexistencia unitaria pueden aflorar aspectos que llevan a lo negativo, esto vendría a ser la coexistencia que se encuentra vacía de sentido recíproco, es decir, la heterogeneidad de las partes del cosmos. La coexistencia como valor positivo, es la concepción unitaria que experimenta, construye y reconstruye la estructura social y económica, inserta en un entorno que permite construir valores culturales y semánticos en la sociedad aymara.

7. Conclusión

En los acontecimientos mitológicos más complejos y más simples, la presencia y el poder de la música es evidente, ya que ella refuerza y da vitalidad a la identificación y personalidad de la comunidad aymara, asociada con la realidad circundante. Asimismo, los colores asociados con la flora y fauna y la toponimia geográfica, juegan un rol importante en la percepción del mundo aymara, además de su valor intrínseco, ellos involucran la visión semántica del pensamiento andino.

Cuando sostengo que la música y el texto juegan un rol central en el ritual de marca y floreo de animales, me refiero a que la música no es un simple elemento decorativo o de entretenimientro del evento tradicional, sino que por el contrario, cumple una función profunda y efectiva en las relaciones entre lo humano y elementos sobrenaturales en torno a animales. En efecto, la música en los Andes, por su función comunicativa, facilita la interrelación de los elementos de la naturaleza (Olsen 1980:76), tal como hemos demostrado, cada uno de los elementos sobrenaturales es dignificado, valorado y simbolizado mediante la música, el texto y la danza, los cuales sellan y proveen efectos profundos y metafóricos que reactualizan el sentido unitario.

Los cantos alusivos a las deidades y a los animales forman parte importante de la identificación y su valor intrínseco en el contexto real y simbólico, mediante la música y los textos, rubrica y sella la efectividad del rito. Cuando la ceremonia alcanza el momento culminante y significativo, la música también alcanza su máxima expresión y toma el sitial principal en la ritualidad.

El ritual *uywa k'illpaña* tiene un alto contenido simbólico y mítico, por medio del cual la gente aymara procura buscar el justo equilibrio entre la vida real y los poderes sobrenaturales, además mediante la marca de animales cada núcleo familiar refuerza y asegura su estabilidad social y económica, a la

La coexistencia recíproca no pertenece sólo al hom bre, como no pertenece sólo a la naturaleza, sino que ella se inscribe en forma concreta y solidaria en un m undo racional. Además, puede valerse tanto de la racionalidad como de lo pragm ático, lo que se sustenta en la teoría de dualidad o trialidad, desde una perspectiva holística. Esto dem uestra que si fueran separados del m undo com plem entario, la existencia y la unidad de los com ponentes del cosmos carecerían de toda eficiencia lógica en su existencia.

Podem os postular, entonces, que la coexistencia y la unidad con sentido de reciprocidad son los principios básicos de la estructura simbólica aymara.

Pero, en esta coexistencia unitaria pueden aflorar aspectos que llevan a lo negativo, esto vendría a ser la coexistencia que se encuentra vacía de sentido recíproco, es decir, la heterogeneidad de las partes del cosmos. La coexistencia como valor positivo, es la concepción unitaria que experim enta, construye y reconstruye la estructura social y económica, inserta en un entorno que p e rm ite construir valores culturales y semánticos en la sociedad aymara.

7. C on clu sión

E n los acontecimientos mitológicos más complejos y más simples, la p re sencia y el p oder de la música es evidente, ya que ella refuerza y da vitalidad a la identificación y personalidad de la com unidad aymara, asociada con la realidad circundante. Asimismo, los colores asociados con la flora y fauna y la toponim ia geográfica, juegan un rol im portante en la percepción del m undo aymara, además de su valor intrínseco, ellos involucran la visión semántica del pensam iento andino.

C uando sostengo que la música y el texto juegan un rol central en el ritual de m arca y floreo de animales, me refiero a que la música no es un simple elem ento decorativo o de entretenim ientro del evento tradicional, sino que por el contrario, cum ple una función profunda y efectiva en las relaciones entre lo hum ano y elementos sobrenaturales en torno a animales. En efecto, la música en los Andes, por su función comunicativa, facilita la interrelación de los elementos de la naturaleza (Olsen 1980:76), tal como hemos dem ostrado,

cada uno de los elementos sobrenaturales es dignificado, valorado y sim bolizado m ediante la música, el texto y la danza, los cuales sellan y proveen efectos profundos y metafóricos que reactualizan el sentido unitario.

Los cantos alusivos a las deidades y a los animales forman parte im portante de la identificación y su valor intrínseco en el contexto real y simbólico, m ediante la música y los textos, rubrica y sella la efectividad del rito. C uando la cerem onia alcanza el m om ento culm inante y significativo, la música tam bién alcanza su máxima expresión y tom a el sitial principal en la ritualidad.

El ritual uywa k ’illpaña tiene un alto contenido simbólico y mítico, por m edio del cual la gente aymara procura buscar el justo equilibrio entre la vida real y los poderes sobrenaturales, además m ediante la m arca de animales cada núcleo familiar refuerza y asegura su estabilidad social y económica, a la

vez que legitima la propiedad individual de los miembros del matrimonio. Esto sólo se podrá obtener mediante el proceso del ritual de marcación de animales. A través de la ceremonia *samayaña* los propietarios sintetizan y evalúan los resultados de las tareas anuales de la vida ganadera, y al mismo tiempo hacen el recuento final de animales (Spahni 1962:33; Mamani 1985:78). Además, mediante este rito, la familia o comunidad aymara busca una compensación y un equilibrio en su bienestar, asociados con el ganado y su mundo circundante.

Glosario de términos rituales

Nombre simbólico	Nombre de especie	Significado literal
chupikila	alpaca hembra	café (color)
mamali	llama hembra	madre
kumpitisa	oveja	confites (forma y color)
paquli	alpaca macho	gris (color)
tatali	llama macho	padre
toro-torito	cordero o buey	toro pequeño

Términos por orden alfabético

awatiri	pastor o deidad
ch'allaña	hacer libación con licor
ch'uwaña	ofrecimiento de *ch'uwa*
chilin-chili	campanilla
chullumpi	ave acuática que representa al agua
chimpu	lana teñida (tipo de decoración)
k'usa	chicha de maíz
phawaña	esparcir hoja de coca (rito)
phuju	manantial
q'ipi	atado ritual
q'iru	jarro ritual de madera o arcilla
samayaña	hacer expeler el aire
t'ika chaku	cordel ritual
t'ikachaña	decorar, decoración
t'ika q'urawa	honda ritual
t'ika wiska	soga ritual
tamani	propietario del ganado (matrimonio)
titi	montés (embalsamdo)
tulqa	joven pastor (yerno)
t'inka	tipo de licor tradicional
wayñu t'uquña	danza del *wayñu*
wifala o *wantirula*	bandera (blanca)
wilanchaña	ofrecimiento: sangre de animal
wintisyuna	comida ritual
wistalla o *ch'uspa*	pequeño bolso ritual
yatiri	personaje ritual, el sabio
yuqch'a	joven pastora (nuera)

vez que legitima la propiedad individual de los miem bros del m atrim onio.

Esto sólo se p odrá obtener m ediante el proceso del ritual de m arcación de animales. A través de la ceremonia samayaña los propietarios sintetizan y evalúan los resultados de las tareas anuales de la vida ganadera, y al mismo tiem po hacen el recuento final de animales (Spahni 1962:33; M amani 1985:78). Además, m ediante este rito, la familia o com unidad aymara busca una com pensación y un equilibrio en su bienestar, asociados con el ganado y su m undo circundante.

G losario d e té r m in o s rituales

N om bre simbólico

Nombre de especie

Significado literal

chupikila

alpaca hembra

café (color)

mamali

llama hembra

madre

kumpitisa

oveja

confites (forma y color)

paquli

alpaca macho

gris (color)

tatali

llama macho

padre

toro-torito

cordero o buey

toro pequeño

T é r m in o s por o rd en alfab ético

awatiri

pastor o deidad

ch'allaña

hacer libación con licor

ch’uwaña

ofrecimiento de ch’uwa

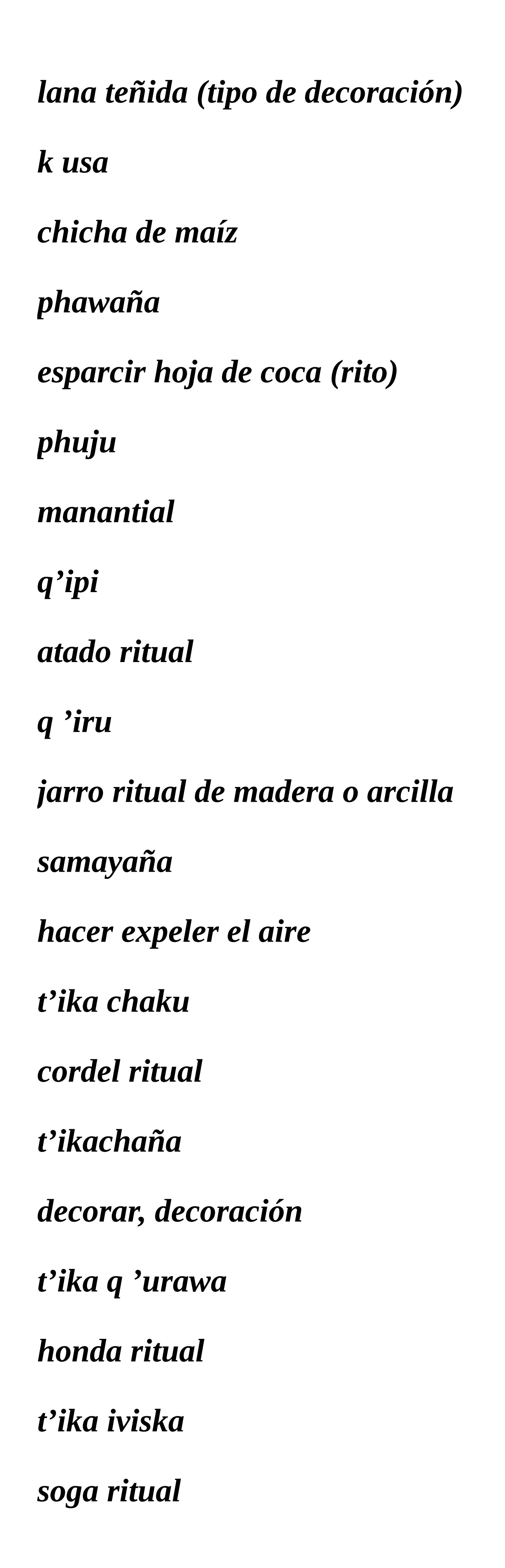
chilin-chili

campanilla

chullumpi

ave acuática que representa al agua

chimpu



lana teñida (tipo de decoración)

k usa

chicha de maíz

phawaña

esparcir hoja de coca (rito)

phuju

manantial

q’ipi

atado ritual

q ’iru

jarro ritual de madera o arcilla

samayaña

hacer expeler el aire

t’ika chaku

cordel ritual

t’ikachaña

decorar, decoración

t’ika q ’urawa

honda ritual

t’ika iviska

soga ritual

tamani

propietario del ganado (matrimonio)

titi

montés (embalsamdo)

tulqa

joven pastor (yerno)

t 'inka

tipo de licor tradicional

wayñu t 'uquña

danza del wayñu

wifala o wantirula

bandera (blanca)

wilanchaña

ofrecimiento: sangre de animal

wintisyuna

comida ritual

wistalla o ch'uspa

pequeño bolso ritual

yatiri

personaje ritual, el sabio

yuqch'a

joven pastora (nuera)

Referencias

Baumann, Max Peter
1981 "Music, Dance, and Song of the Chipaya." *Latin American Music Review* 2(2):171–213.
Gundermann, Hans
1984 "Ganadería aymara, ecología y forrajes: evaluación regional de una actividad productiva andina." *Revista Chungará* 12, UTA:99–123.
Harris, Olivia & Therèse Bouysse-Cassagne
1988 "Pacha en torno al pensamiento Aymara". En Raíces de América. Xavier Albó, ed. Madrid: Alianza Editorial/UNESCO, 217–71.
Isbell, Billie Jean
1978 *To Defend Ourselves: Ecology and Ritual in an Andean Village*. Austin: Institute of Latin American Studies, Univ. of Texas.
Mamani, Manuel
1984 *Estudio de Fiesta Ritual San Andrés de Pachama*. Chile: Univ. de Tarapacá. (Investigación final.)
1989 Structure of the Livestock Marking Ritual in the Chilean Andes. Thesis Master, Graduate School of the University of Florida, USA.
Martínez, Gabriel
1976 "El Sistema de los Uywiris en Isluga". En *Homenaje al Dr. Gustavo le Paige*. Universidad del Norte, 255–327.
Olsen, Dale A.
1980 "Symbol and Function in South American Indian Music". En *Musics of Many Cultures: An Introduction*. Elizabeth May, ed. Berkeley: University of California Press, 363–84.
Spahni, Jean-Ch.
1962 "'L'Enfloramiento' ou le culture du lama chez les Indiens du Desert D'Atacama (Chili)." *Bulletin* No. 24, Société Suisse des Americanistes, Genéve (Suisse).
Zuidema, R. T.
1977 "Mito e historia en el Antiguo Perú." *Allpanchis* 10:15–52.

APÉNDICE A

CUENTO DEL MANANTIAL
Altiplano chileno
Recopilado: Manuel Mamani

WALLAQIR PHUJU (Manantial Hirviente)
Traducido al Español

En tiempos muy antiguos dicen que en la estancia de Pak'isa había una familia muy rica, pudiente en ganados, tenía grandes rebaños de llama, de alpaca y de oveja, también vacunos. Dicen que esta riqueza la había recibido como herencia de sus padres y madres. Entonces ellos habían continuado celebrando todas las ceremonias a los *mallku t'allas* al igual que sus antepasados. A través de generación en generación esa familia se había convertido en dueña de una enorme riqueza y tenía mucho poder económico. Entonces tenía mucha gente a su disposición para el cuidado de su abundante ganado. Dicen que esta familia tenía contacto con *wallaqiri p'uju* (manantial hervidero), de donde brota una gran cantidad de agua como hervor que queda a unos dos leguas del caserío P'ak'isa. Ese manantial está ubicado justo a los pies del cerro Pukintika y alimenta a un gran pastizal de bofedal. Dicen que esa familia pudiente había continuado realizando las ceremonias con misa y

R efe re n c ia s

B au m an n , M ax P e te r

1981

“M usic, D an ce, a n d S ong o f th e C h ip a y a.” Latin American Music Review 2(2): 171—213.

G u n d e rm a n n , H an s

1984

“G a n a d e ría aym ara, ecología y forrajes: ev aluación reg io n al d e u n a ac tiv id ad p ro d u ctiv a a n d in a .” Revista Chungará 12, U T A :99-123.

H a rris, O liv ia & T h e rése B ouysse-C assagne

1988

“P a c h a en to rn o al p en sam ien to A y m ara”. E n R aíces d e A m érica. X av ier A lbó, ed. M ad rid : A lianza E d ito ria l/U N E S C O , 2 1 7 -7 1 .

Isb ell, Billie J e a n

1978

To Defend Ourselves: Ecology and Ritual in an Andean Village. A ustin: In stitu te o f L atin A m erica n S tu d ies, U niv. o f Texas.

M am an i, M an u el

1984

Estudio de Fiesta Ritual San Andrés de Pachama. Chile: U niv. d e T arapacá. (Investigación final.) 1989

S tru c tu re o f th e Livestock M ark in g R itual in th e C h ilean A ndes. T h esis M aster, G ra d u a te S ch o o l o f th e U niviversity o f F lo rid a, USA.

M artin ez, G a b rie l

1976

“El Sistem a d e los U ywiris en Is lu g a ”. E n Homenaje al Dr. Gustavo le Paige. U n iv ersid ad del N o rte , 2 5 5 -3 2 7 .

O lsen , D ale A.

1980

“S ym bol an d F u n c tio n in S o u th A m erican In d ia n M u sic” . E n Musics o f Many Cultures: An Introduction. E lizabeth May, ed. Berkeley: U niversity o f C alifornia Press, 3 6 3 -84.

S p ah n i, Jean -C h .

1962

“‘L ’E n flo ra m ie n to ’ o u le cu ltu re d u lam a chez les In d ie n s d u D esert D ’A tacam a (C h ili).”

Bulletin N o. 24, Société Suisse des A m ericanistes, G enève (Suisse).

Z u id em a , R. T.

1977

“M ito e h isto ria en el A n tig u o P e r ú .” Allpanchis 10:15-52.

A P É N D IC E A

C U E N T O D E L M AN A N TIA L

Altiplano chileno

Recopilado: M anuel M amani

W A LLA Q IR PH U JU (Manantial Hirviente)

T raducido al Español

En tiem pos muy antiguos dicen que en la estancia de P ak 'isa había una familia muy rica, pudiente en ganados, tenía grandes rebaños de llama, de alpaca y de oveja, tam bién vacunos. Dicen que esta riqueza la había recibido como herencia de sus padres y madres. Entonces ellos habían continuado celebrando todas las ceremonias a los mallku t 'alias al igual que sus antepasados. A través de generación en generación esa familia se había convertido en dueña de una enorm e riqueza y tenía m ucho poder económico. Entonces tenía m ucha gente a su disposición para el cuidado de su abundante ganado.

Dicen que esta familia tenía contacto con wallaqiri p 'uju (manantial h e rvidero), de donde b rota una gran cantidad de agua como hervor que queda a unos dos leguas del caserío P 'ak'isa. Ese m anantial está ubicado justo a los pies del cerro Pukintika y alimenta a un gran pastizal de bofedal. Dicen que esa familia pudiente había continuado realizando las ceremonias con misa y

wilancha para los *mallku t'allas,* quizás con más pomposidad que sus ancestros de manera que el aumento del ganado era cada vez mayor. Era costumbre realizar la ceremonia dos veces durante el año, con uso de utensillos de gran valor como: platos de oro, vasos de plata, *phich'is* de oro, etc., y usaban un vestuario especial con adornos y de mucho valor. Era tanta la abundancia de ganado y riqueza que ellos poseían, que el esposo se había convertido en muy vanidoso y jactancioso y él había creído que las ceremonias a los *mallku* y *t'alla* ya no eran necesarias y no les daba mucha importancia; poco a poco iba disminuyendo las ceremonias hasta terminar en forma total. Llegó hasta tal punto, que él decía: "Somos una familia pudiente, entonces vamos a criar nosotros mismos este abundante ganado y hacer producir esta enorme riqueza de plata y oro", de esta manera ya no quería hacer más ceremonias. La esposa, consciente de las actitudes de su esposo, a menudo le reprendía: "Oye, por qué no seguimos realizando las ceremonias con *wilancha* y *misa* a los *mallkus,* por qué vamos a olvidarlo!" Pero el esposo hacía caso omiso y aún se molestaba de las sugerencias de su esposa. Y así, una mañana en los corrales del ganado la mujer le había reprendido a su esposo, por lo que el matrimonio había tenido una fuerte y acalorada discusión. El marido se había enojado y le había reprendido ofuscadamente a su esposa y le había dicho: "Sea como sea, yo mismo voy a manejar esta riqueza, y tu no me molestes más. ¿Tú no estás conforme con este abundante ganado?, ¡ha!!" así había dicho. En ese mismo instante se escuchó un rugido inusual:

Juuuuth, juth juth juth juth; juuuuth, juth, juth juth juth

Parece que el rugido venía de los montañas. Entonces ellos miraron atemorizados hacia el cerro **Pukuntika**. Sin embargo, el rugido se repetía cada vez más y venía de otro lado. De pronto ellos miraron hacia el manantial y con asombro vieron que todos los animales desde todas partes corrían hacia allí, como si el manantial los llamara. Las llamas con sus crías, las alpacas con sus crías, las ovejas con sus crías y los machos de los cerros, todos corrían en dirección al *wallaqir phuju.* Entonces, toda la gente corría hacia el manantial para ver qué es lo que sucedía, pero con gran asombro vieron que los animales uno por uno: *phum, phum,* desaparecían en el manantial, como si éste los succionara. Además, en el fondo del manantial revoloteaban platos y vasos de oro. Justo en ese momento venían llegando dos tropas de llamas, una de Codpa cargada de frutas, y otra tropa de Ticnamar cargada con papas y choclos, pero las tropas cargadas con ankarilla, y costales de papas, con sus campanillas *chilín, chilín, chilín,* también corrían y desaparecían en *wallaqir phuju.* Dicen que de esta manera el *awatiri mallku* había recogido su ganado, y esa familia había quedado sin ganado ni riqueza. Y comentaban entre ellos muy aterrados: "¿Ahora qué vamos a hacer?" Comentaba la esposa "¿por qué tú no me has hecho caso?" Pero el esposo tan aterrado no podía recapacitar de su espanto. De pronto la esposa recordó que ellos tenían algunos animales maniatados *thunkuchata* en los cerros más alejados del sector; (machos que molestaban a la tropa de hembras, por eso les habían maniatado y aleja-

wilancha para los mallku t ’alias, quizás con más pom posidad que sus ancestros de m anera que el aum ento del ganado era cada vez mayor. E ra costum bre realizar la ceremonia dos veces durante el año, con uso de utensilios de gran valor como: platos de oro, vasos de plata, phich’is de oro, etc., y usaban un vestuario especial con adornos y de m ucho valor. Era tanta la abundancia de ganado y riqueza que ellos poseían, que el esposo se había convertido en muy vanidoso y jactancioso y él había creído que las ceremonias a los ?nallku y t ’alla ya no eran necesarias y no les daba mucha im portancia; poco a poco iba dism inuyendo las ceremonias hasta term inar en forma total. Llegó hasta tal p u nto, que él decía: “Somos una familia pudiente, entonces vamos a criar nosotros mismos este abundante ganado y hacer producir esta enorm e riqueza de plata y o ro ”, de esta m anera ya no quería hacer más ceremonias. La esposa, consciente de las actitudes de su esposo, a m enudo le reprendía: “Oye, por qué no seguimos realizando las ceremonias con wilancha y misa a los mallkus, por qué vamos a olvidarlo!” Pero el esposo hacía caso omiso y aún se m olestaba de las sugerencias de su esposa. Y así, una m añana en los corrales del ganado la mujer le había reprendido a su esposo, por lo que el m atrim onio había tenido una fuerte y acalorada discusión. El m arido se había enojado y le había reprendido ofuscadam ente a su esposa y le había dicho:

“Sea com o sea, yo mismo voy a manejar esta riqueza, y tu no me molestes más. ¿Tú no estás conform e con este abundante ganado?, ¡ha!!” así había dicho. En ese mismo instante se escuchó un rugido inusual:

juuuuth, ju th ju th juth juth; juuuuth, juth, juth juth juth

Parece que el rugido venía de los montañas. Entonces ellos m iraron atem orizados hacia el cerro Pukuntika. Sin embargo, el rugido se repetía cada vez más y venía de otro lado. De pronto ellos m iraron hacia el m anantial y con asom bro vieron que todos los animales desde todas partes corrían hacia allí, como si el m anantial los llamara. Las llamas con sus crías, las alpacas con sus crías, las ovejas con sus crías y los machos de los cerros, todos corrían en dirección al wallaqir phuju. Entonces, toda la gente corría hacia el m anantial

para ver qué es lo que sucedía, pero con gran asom bro vieron que los animales uno po r uno: p h u m , phum , desaparecían en el manantial, como si éste los succionara. Además, en el fondo del m anantial revoloteaban platos y vasos de oro. Justo en ese m om ento venían llegando dos tropas de llamas, una de C odpa cargada de frutas, y otra tropa de Ticnam ar cargada con papas y choclos, pero las tropas cargadas con ankarilla, y costales de papas, con sus campanillas chilín, chilín, chilin, también corrían y desaparecían en wallaqir phuju. D icen que de esta m anera el awatiri m allku había recogido su ganado, y esa familia había quedado sin ganado ni riqueza. Y com entaban entre ellos muy aterrados: "¿Ahora qué vamos a hacer?" Com entaba la esposa "¿por qué tú no me has hecho caso?" Pero el esposo tan aterrado no podía recapacitar de su espanto. D e pronto la esposa recordó que ellos tenían algunos animales m aniatados thunkuchata en los cerros más alejados del sector; (machos que m olestaban a la tropa de hembras, por eso les habían m aniatado y aleja-

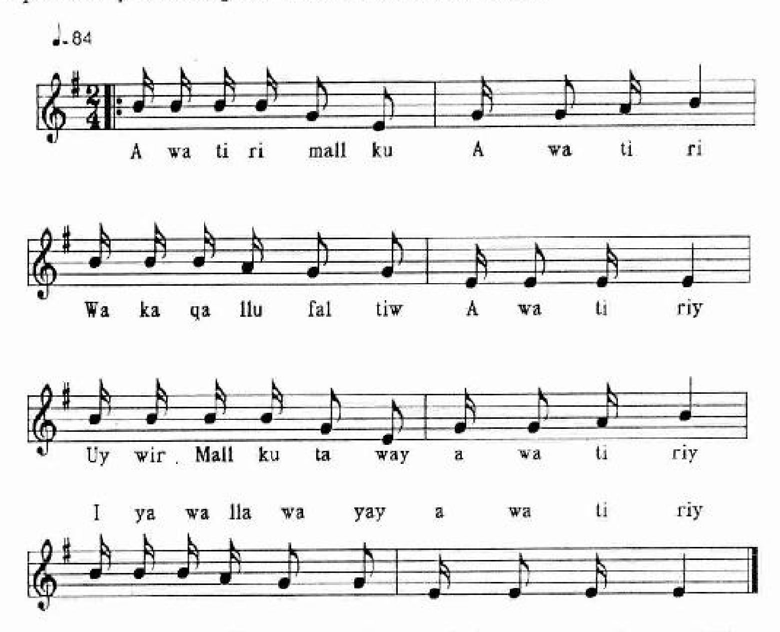
do del sector, que eran cinco en total). Luego la esposa había dicho: "Yo iré en busca de ellos, y entonces podemos hacer wilancha a los *mallkus,* y regresaré pronto." Y el marido le había dicho "yo voy contigo." La esposa le contestó "sola iré, yo sé donde están." Después de una espera, la mujer no regresó a la hora prevista. El esposo, muy preocupado había decidido ir a su encuentro. Por fin, al llegar a las montañas divisó los animales maniatados en las laderas del cerro. Corrió muy contento, y al acercarse a los animales con asombro vio que los machos maniatados se habían convertido en piedras. En seguida, corrió en busca de su mujer. De pronto divisó a su mujer más allá del sector y corrió ansioso a verla y contarle, pero al acercarse a su esposa fue mayor su terror, la esposa con su *q'ipi,* atado, también se había convertido en piedra. Uuuf, y había gritado:

¡Uhaaaaa, ahora que voy a hacereeeeer!!! *¡Mallku t'allaaaaa!!*

Así había terminado el hombre pudiente y soberbio, por no realizar las ceremonias a los *mallku t'allas* y por hacer caso omiso los consejos de su esposa. Desde entonces esa montaña se llama "Cerro *Urqu-thunku*" (Macho maniatado).

APÉNDICE B

CANCIONES Y TEXTO DEL RITUAL "UYWA K'ILLPAÑA"
Recopilación y transcripción de: Manuel Mamani M.



Canción N° 1. "Awatiri Mallku" *(Canto a la Deidad). Recopilada en Cancosa 1979*

do del sector, que eran cinco en total). Luego la esposa había dicho: “Yo iré en busca de ellos, y entonces podem os hacer wilancha a los mallkus, y regresaré p ro n to .” Y el m arido le había dicho “yo voy contigo.” La esposa le contestó “sola iré, yo sé donde están.” Después de una espera, la mujer no regresó a la hora prevista. El esposo, muy preocupado había decidido ir a su encuentro. P o r fin, al llegar a las montañas divisó los animales m aniatados en las laderas del cerro. Corrió muy contento, y al acercarse a los animales con asom bro vio que los machos m aniatados se habían convertido en piedras. En seguida, corrió en busca de su mujer. De pronto divisó a su mujer más allá del sector y corrió ansioso a verla y contarle, pero al acercarse a su esposa fue mayor su terror, la esposa con su q’ipi, atado, tam bién se había convertido en piedra. Uuuf, y había gritado:

¡Uhaaaaa, ahora que voy a hacereeeeer!!! ¡Mallku t ’allaaaaa!!

Así había term inado el hom bre pudiente y soberbio, por no realizar las ceremonias a los m allku t ’alias y por hacer caso omiso los consejos de su esposa.

D esde entonces esa m ontaña se llama “Cerro XJrqu-thunku” (Macho m aniatado).

A P É N D IC E B

C A N C IO N E S Y T E X T O D EL RITUAL “UYW A K ’IL L PA Ñ A ”

Recopilación y transcripción de: Manuel M amani M.

J- 84

j) h i ji -.M-H

A v a ti ri

malí

ku

A

va

ti

ri

^ J> Ji J> J i - Jt

Ji I

n

h

Wa

ka

qa

llu

fal

tiv

A

va

ti

riy

l 1

È J> J> Ê Ê

M

v

Üy v ir . Mall kü

tã

vay

ä

vä

ti

riy

1

ya

va Ha

va

yay

a

va

ti

riy

^ 1’ S'

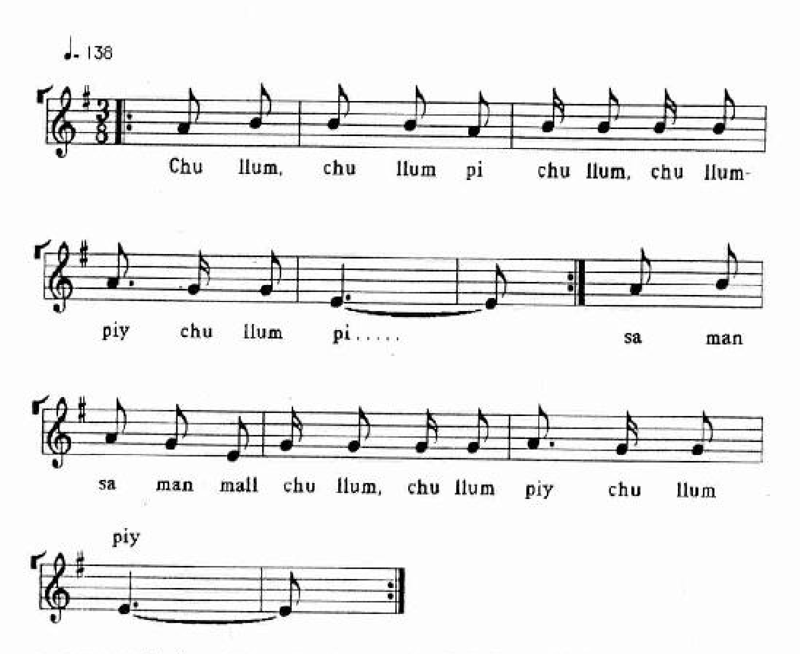
Ji Ji

J ’ l - ! s —
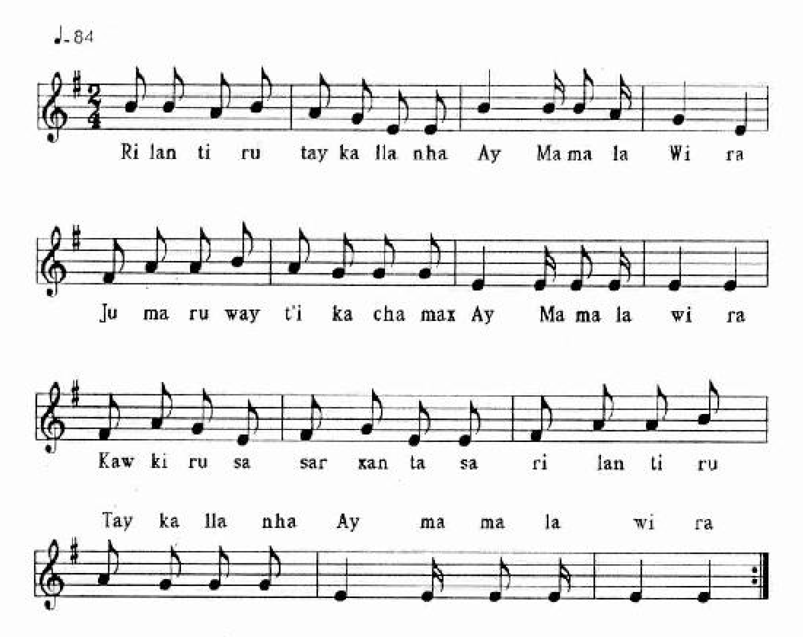
N Q i —

J— I I

Canción N° 1. “Awatiri M allku” (Canto a la Deidad). Recopilada en Cancosa 1979



Canción N° 2. "Chullumpi", wayñu *(Canto a la Ave). Recopilada en 1971*



Canción N° 3. "Rilantiru Tayka", wayñu *(Canto a la llama). Recopilada en 1971*

J. 138

' c t i z n

Chu

llum,

chu

llum

pi

chu llum, chu llum-

■ f f H H

___ 0 ________ ______________ II_____ .I

1 IT

__"

_

_ 0 _______]

)

- " b

------------- 4 —

----

j)

W

---------------«-------------- .... é*

— 1— t :

piy

chu

llum

p i ....

sa

man

- , c - F = F = F = F = l $ = F = F = q

-

------ 0

, J- --•-- - -■--- --*

• '

0-

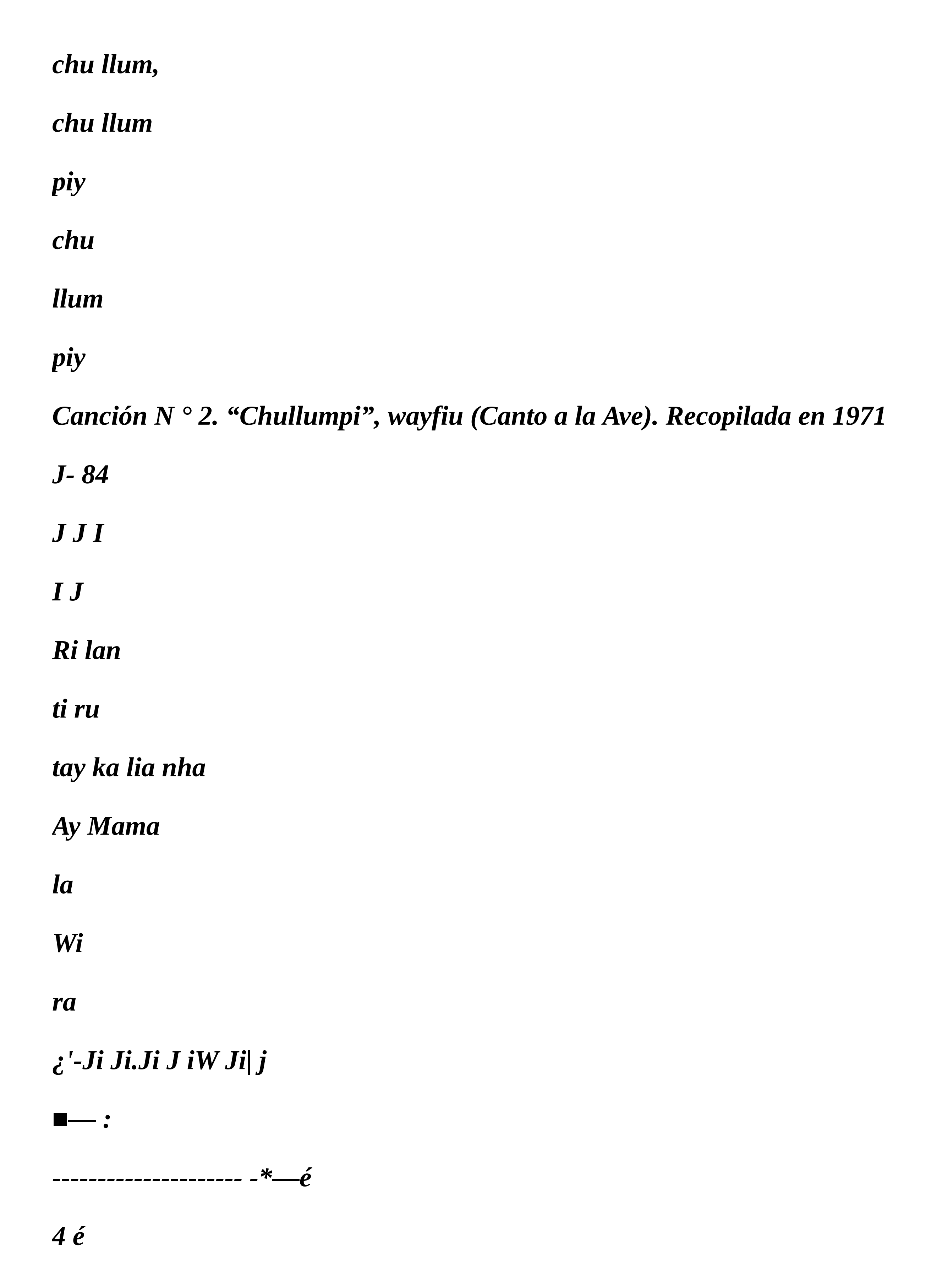
0-

02

0 S Z

man

malí



chu llum,

chu llum

piy

chu

llum

piy

Canción N ° 2. “Chullumpi”, wayfiu (Canto a la Ave). Recopilada en 1971

J- 84

J J I

I J

Ri lan

ti ru

tay ka lia nha

Ay Mama

la

Wi

ra

¿'-Ji Ji.Ji J iW Ji| j

■— :

-------------------- -*—é

4 é

4

4—

Ju

ma ru way t i

ka cha max Ay

Ma ma la

wi

ra

J jlJi

J> .h ji IJ)

Kaw

ki ru

sa

sar

xan ta

sa

ri lan

ti

ru

Tay

ka lia

nha

Ay

ma

ma la

tvi

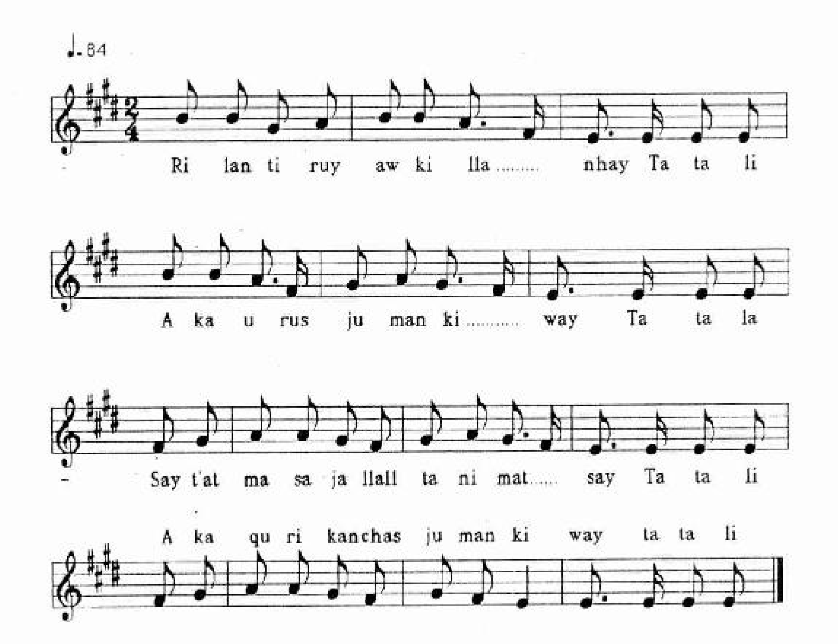
ra

r|'M j j> u j, ji
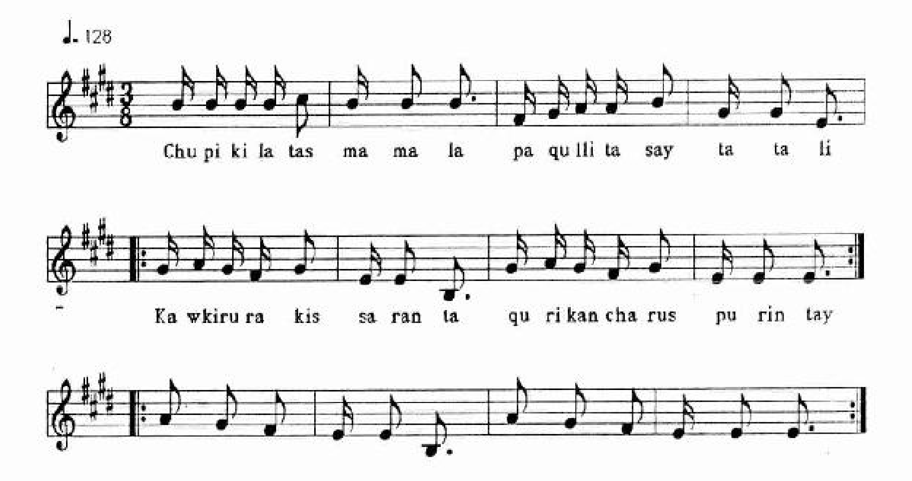
j j =

1

Canción N ° 3. “Rilantiru Tayka”, wayñu (Canto a la llama). Recopilada en 1971



Canción N° 4. "Rilantiru Awki", wayñu *(Canto a la llama macho). Recopilada en 1971*



Canción N° 5. "Chupikila", wayñu *(Canto a la alpaca). Recopilada en 1965*

El simbolismo, la reproducción y la música en el ritual

J. 84

*¿ i A * —*

k)— ¡ M —J)----- kr ■ s—

•

w . . n

■fer T “ Y H

*(*P i **

***

Ei

lan ti ruy

aw ki

lia.....

nhay Ta ta

li

h j)

Y - s — ■

v

s

K

\

*— **

**— ¿ g L .*

1---- —

M------ •M

b jc_J

A ka u rus

ju man ki....... way

Tt

ta

a

Y- . . . 4 - 4 - v - v - ^ - 4 - v -

¡k

V :.i .

L

1—

4

^

*..V * --**

**

— m

i—j — •—«u-j ¥ ■'—

Say t at ma sa ja Hall ta ni mat

say

Ta ta

li

A ka

qu ri

ranchas ju man ki

way

ta ta li

: Í H — z H 1)— 1~~"

s— ¡k s —

b- I

f _ j

•

. m

'

«1 •----

Edl

Canción N ° 4. "Rilantiru Awki", wayñu (Canto a la llamá macho).

Recopilada en 1971

J. 128

P í-U ----.h

---- í

J) ¿ V

f i - p q

m w

JT T y-

*W*M*

-

9. T=F~

—--- *L_!--*

Chu pi ki la tas ma ma la

pa qu 11 ta say

ta

ta li

jtjh i.

*

•k k

■ —F ^ i

r - Y

—[• j i j

j —

—H I

= 4 k J

Ka wkiru ra kis

a ran ta

qu ri kai cha rus

pu rir tay

------ k-—k— -------

----

4)----JY— S—

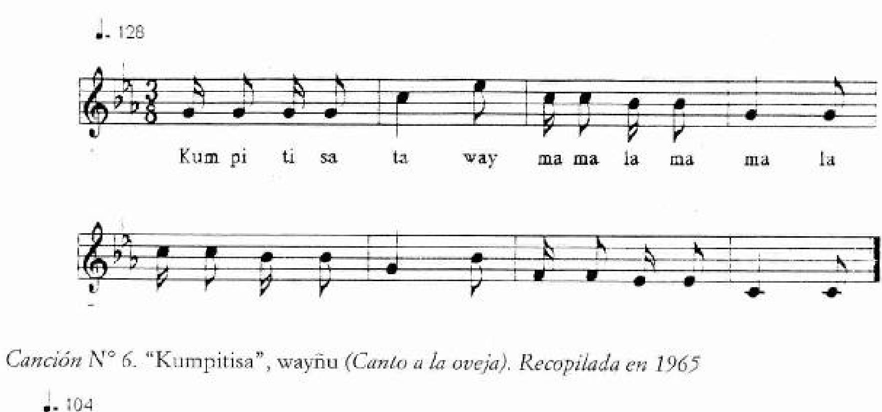
J
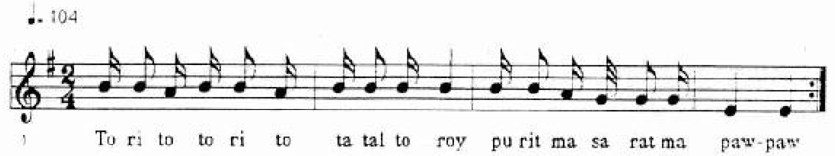
—

f r ~

2Z3¿----,

Canción N° 5. “Chupikila”, wayñu (Canto a la alpaca). Recopilada en 1965

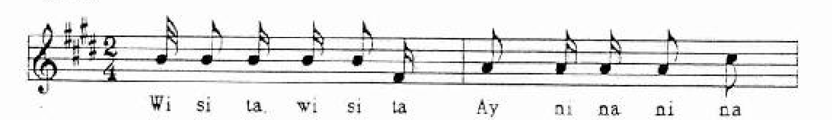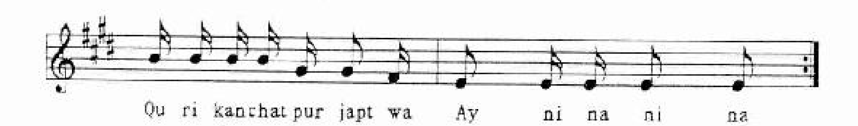


Canción N° 6. "Kumpitisa", wayñu *(Canto a la oveja). Recopilada en 1965*
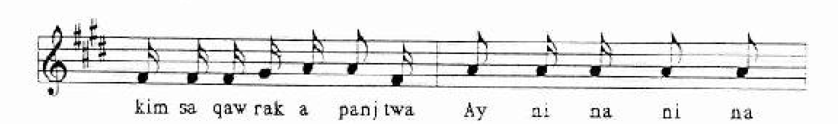




Canción N° 7. "Toro-Torito", wayño *(Canto al cordero). Recopilado en 1967*









Canción N° 8. "Wisita-Wisita", wayño *(Canción de visita). Recopilada en 1979*

J. 128

~y— i ff ff

fr-

Kum pi

ti

sa

ta

way

ma ma la

ma

ma

la

Q IR

- j - - - - - - -=—^ --- S— k---

-A- - - - - - ñ— i-J-¡— Ji-- - S--- i _

T ' J V ?

?--- Y—-- - - - - - - y-- i—

M--- m-- - 0- - - 0-- - : . . N .

Canción N ° 6. "Kumpitisa", wayñu (Canto a la oveja). Recopilada en I960

J. 1 0 4

^

Jl

r -J t-h -h

i i

¿ 1» l>

1-4-— ------- ,|

Kfr- 4 w w

w

• *1*

o

1

à

. »

To ri to

to ri

to

ta tal to

roy pu fit ma sa rat ma

paw-paw

5

Kaw ki ta pu rin tjtas

ta tal

to roy

qu ri wax ra ni tas

paw- paw

Canción N ° 7. “Toro-Torito”, wayño (Canto al cordero). Recopilado en 1967

J. 1 0 8

\jkh%—*

}í }i ji_ | — ¡ 4 —

*m ~Á — — — -— -— í-_JJ— ! *= ■ w ■*

i

Vi

si

ta,

wi

si

ta

Ay

ni

na

ni

na

Qu ri kanchatpur japt wa

Ay

ni

na

ni

^

> jj >

. h i 1 j i i

1 » Jl

kim sa qaw rak a

panj twa

Ay

ni

na

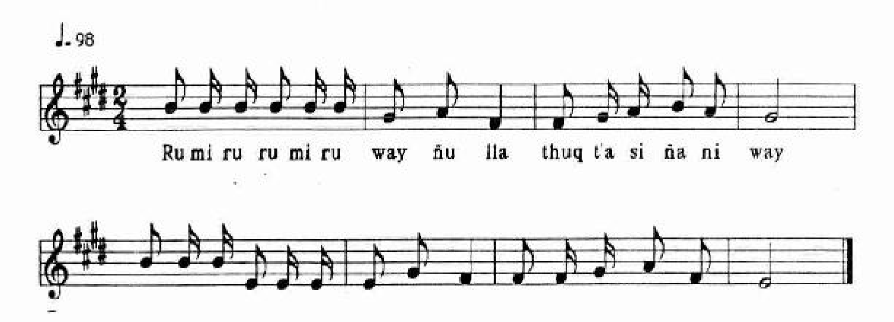
ni

na
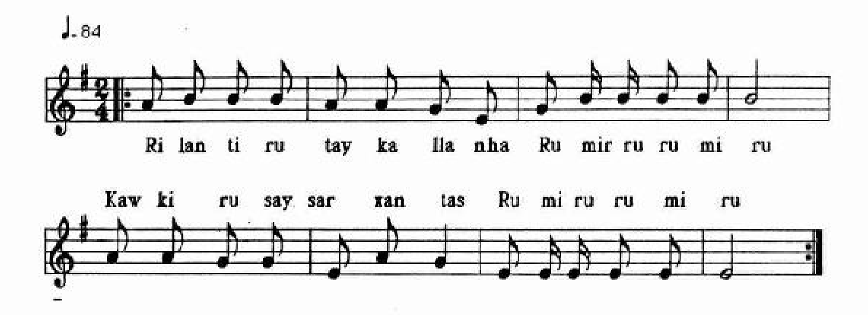
t í *l - j) J) J) &— 4

Canción N ° 8. “Wisita-W isita”, wayño (Canción de visita). Recopilada en

1979



Canción N° 9. "Romero-Romero", *floreo (Canto de luminaria). Recopilada en 1971*



Canción N° 10. "Rumiru-Rumiru" wayñu *(Canto de floreo). Recopilada en 1979 por M. Mamani*

J.9 8

l a

jb b

h

t)-

------ V r z F f ¡ = H 5=

• m

4 =

P

*

«r

©--------

Ru mi ru ru mi ru

way

ñu

lia

thuq t'a

i ña ni

wly

- ¿ m í 1

}

K - s k

- h — ^

•K

fcf»*

- b — V

--------- 1

--------------------»-- i

i —• '

i

m

*

wf- -1—

1

Candor N ° 9. “Romero-Ro mero”, y7oreo (C

¿/e uminaria). Recopilada en 1 971

J. 84

= f r =

*f P * H - . f r J* «fr...J*

V - v - J

h 1

J

J

J

—# ----------

P

Ri lan ti ru

tay

ka

la nha

Ru mir ri

ru mi

ru

Kaw t i

ru

saj sar

xan

tas

Ru

mi ru ru

mi

ru

r f + - Lb

- b - - h -^ -h

5== f r = ¡ F F f i ' S k " S - ■ v

.... i

- r - -JE----

t =

■ g = = = —

*

-

—>—«i—

J—

.

— é — i—«--------- 1

Canción N ° 10. "Rumiru-Rumiru" wayñu (Canto de floreo). Recopilada en 1979 por M.

Mamani

TRADITION AND DYNAMISM IN ECUADORIAN ANDEAN QUICHUA *SANJUÁN*: MACROCOSM IN FORMULAIC EXPRESSION, MICROCOSM IN RITUAL ABSORPTION

John M. Schechter

The texts of Ecuadorian highland Quichua *sanjuán* reflect both the macrocosm of regional culture and, on one occasion, the microcosm of a specific ritual, the *wawa velorio* (child's wake, or *velorio de angelito*). In 1980 and 1990, in the Quichua *comunas* on the slopes of Mt. Cotacachi, Imbabura Province, in the northern sierra, close by the cantonal center of Cotacachi, *sanjuán* was a musical expression of both ritual and non-ritual context. Its form was complex litany: amidst the regular repetition of a single, primary motive, one new break, or secondary, motive (which Quichua harpists may denote by the term *esquina*) may be inserted (Lomax 1968:58:9.[a]). *Sanjuán* is most often in simple duple meter, and it is either sung a cappella or with instrumental accompaniment, or performed instrumentally without sung text. *Sanjuán* is known and performed by Quichuas of both genders and of all ages. If it is played on the *arpa imbabureña* (see Schechter 1992b), local performance practice requires a one-handed *golpe* on the harp soundbox. The *golpeador*, a second male Quichua (Imbabura Quichua harpists and *golpeadores* are male), is specially selected by the harpist for his abilities at striking the rhythm on the harp and at singing. Whenever performed with a group of Quichua listeners present, *sanjuán* is danced with a strong back-and-forth stomp, which coincides with the *golpe* on the harp.

Sanjuán is documented in the literature back at least to the 1860s.[1] Bearing on the current complex litany form of the genre, with its dominating primary motive, is Hassaurek's description of a June 28, 1863, San Juan festival in Cayambe: "...they played the same tune, consisting of only a few notes, during the whole of the mortal two hours that the dance lasted. This tune is also called 'San Juan'" (1867:283). The same writer's account of San Juan festival dancing in the same year in Lago San Pablo, near present-day Otavalo, close to Cotacachi, speaks of area Quichua dancing to "monotonous" songs (*ibid.*:266–7). Quichua *sanjuán* is strongly traditional to—and quite localized within—Imbabura Province, a fact claimed by Segundo Luis Moreno Andrade (1972:150) and confirmed in my own fieldwork. Nevertheless, the genre is also close in musical character to the Peruvian *wayno*, which dates back to the early colonial period.

T RADITION A N D DYNAMISM IN ECUADORI AN

A ND EA N Q U I C H U A SANJUÁN: MACROCOSM IN

FORMULAIC EXPRESSION, MICROCOSM IN

RITUAL A B SO RPTI ON

John M . S c h e c h t e r

The texts of Ecuadorian highland Q uichua sanjuán reflect bo th the m acrocosm of regional culture and, on one occasion, the microcosm of a specific ritual, the wawa velorio (child's wake, or velorio de angelito). In 1980 and 1990, in the Q uichua comunas on the slopes of Mt. Cotacachi, Im babura Province, in the northern sierra, close by the cantonal center of Cotacachi, sanjuán was a musical expression of both ritual and non-ritual context. Its form was complex litany: amidst the regular repetition of a single, prim ary motive, one new break, or secondary, motive (which Q uichua harpists may denote by the term esquina) may be inserted (Lomax 1968:58:9.[a]). Sanjuán is m ost often in simple duple meter, and it is either sung a cappella or with instrum ental accom panim ent, or perform ed instrum entally w ithout sung text. Sanjuán is known and perform ed by Quichuas of both genders and of all ages. If it is played on the arpa imbabureña (see Schechter 1992b), local perform ance practice requires a one-handed golpe on the harp soundbox.

The golpeador, a second male Q uichua (Im babura Q uichua harpists and golpeadores are male), is specially selected by the harpist for his abilities at striking the rhythm on the harp and at singing. W henever perform ed with a group of Q uichua listeners present, sanjuán is danced with a strong back-and-forth stom p, w hich coincides w ith the golpe on the harp.

Sanjuán is docum ented in the literature back at least to the 1860s.1 Bearing on the current complex litany form of the genre, with its dom inating prim ary motive, is H assaurek's description of a June 28, 1863, San Juan festival in Cayambe: "...they played the same tune, consisting of only a few notes, d u ring the whole of the m ortal two hours that the dance lasted. This tune is also called 'San Ju a n '" (1867:283). The same w riter's account of San Juan festival dancing in the same year in Lago San Pablo, near present-day Otavalo, close to Cotacachi, speaks of area Q uichua dancing to "m

onotonous" songs (ibid.-.266-1). Q uichua sanjuán is strongly traditional to— and quite localized w ithin— Im babura Province, a fact claimed by Segundo Luis M oreno A ndrade (1972:150) and confirm ed in my own fieldwork. Nevertheless, the genre is also close in musical character to the Peruvian wayno, which dates back to the early colonial period.

Sanjuán is the prominent vehicle for the musical and textual creativity of Cotacachi Quichua. The substantial variety of *sanjuanes* allows a singer to choose between one *sanjuán* whose text is nearly fixed, traditionally, and another whose text is less fixed, thus permitting more textual improvisation by the singer. As to melodic content, analysis of 302 discrete *sanjuán* performances in 1979–1980 (see Schechter 1982-II:245–6) reveals regular use of alternate pitches in identical *sanjuanes*—even in the same *sanjuán* performance by the same musician. The invariance in *sanjuán*, then, lies not in periodic repetition of the exact same sequence of pitches but in the fact that the **rhythmic structure** of all segments of the phrase (often two segments) remains identical in every statement of the complete phrase (Schechter 1992a:394–401). In sum, *sanjuán* exists as fixed form, not as fixed melody.

In describing the learning process of the poet-singer in Yugoslav oral tradition, Albert Lord notes that the rhythm and melody are

> ... to be the framework for the expression of [the singer's] ideas. From then on what he does must be within the limits of the rhythmic pattern. ... His problem is now one of fitting his thoughts and their expression into this fairly rigid form. The rigidity of form may vary from culture to culture...but the problem remains essentially the same—that of fitting thought to rhythmic pattern ([1960] 1978:21–2).

Lord had the further notion (*ibid.*:32) that the oral poet links phrases by means of parallelism and balancing, a notion expanded upon by David Buchan twelve years after Lord, in his discussion of ballad structure and the generative processes of that genre in northeastern Scotland (1972:88). In another writing (Schechter 1987), I examined the ramifications of these ideas of Lord and Buchan[2] in an investigation of semantic and syntactic parallelisms in Cotacachi Quichua *sanjuán* verse patterning (see also Harrison 1989:20).

In the present paper, I wish to focus not on semantic and syntactic parallelisms, but rather on formulaic expression, per se, in Cotacachi Quichua *sanjuán*. Textual elements of *sanjuán* texts recorded in situ in 1980 embody formulaic expression (the Parry-Lord paradigm).[3] Certain lines, words, and phrases appear widely in different *sanjuanes*, regularly interchangeable with other elements of the same order. The pattern is that of Milman Parry's "formula": as defined by Lord ([1960] 1978:4), the "formula" is "... 'a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea.'" "The most frequent actions in the story, the verbs, are often complete formulas in themselves, filling either the first or the second half of the line, ..." (*ibid.*:34). "The commonest [formulas] which [the poet] uses set a basic pattern, and once he has the basic pattern firmly in his grasp, he needs only to substitute another word for the key one" (*ibid.*:36).

Appendix 1 illustrates this formulaic operation in circum-Cotacachi *sanjuán*. It presents, in Parry's phrase, (substitution) "'systems'" (Lord [1960] 1978:35), mostly but not entirely verbs, in *sanjuán* lines of from seven to twelve syllables. In each case, any of the words or phrases grouped to the left is combinable in spontaneous *sanjuán* verse-making, with (any of) the word(s) to the right, which are most often verbs. This formulaic substituta-

Sanjuán is the prom inent vehicle for the musical and textual creativity of Cotacachi Quichua. The substantial variety of sanjuanes allows a singer to choose betw een one sanjuán whose text is nearly fixed, traditionally, and another whose text is less fixed, thus perm itting m ore textual im provisation by the singer. As to melodic content, analysis of 302 discrete sanjuán p erfo rmances in 1979-1980 (see Schechter 1982-11:245-6) reveals regular use of alternate pitches in identical sanjuanes— even in the same sanjuán perform ance by the same musician. The invariance in sanjuán, then, lies not in periodic repetition of the exact same sequence of pitches b u t in the fact that the rhythm ic structure of all segments of the phrase (often two segments) remains identical in every statem ent of the com plete phrase (Schechter 1992a:394-401). In sum, sanjuán exists as fixed form, not as fixed melody.

In describing the learning process of the poet-singer in Yugoslav oral tradition, A lbert L ord notes that the rhythm and melody are

... to be the framework for the expression of [the singer's] ideas. From then on what he does must be within the limits of the rhythmic pattern. ... His problem is now one of fitting his thoughts and their expression into this fairly rigid form. The rigidity of form may vary from culture to culture...but the problem remains essentially the same— that of fitting thought to rhythmic pattern ([I960] 1978:21-2).

Lord had the further notion (ibid.32) that the oral poet links phrases by means of parallelism and balancing, a notion expanded upon by David Buchan twelve years after Lord, in his discussion of ballad structure and the generative processes of that genre in northeastern Scotland (1972:88). In another writing (Schechter 1987), I exam ined the ramifications of these ideas of L ord and Buchan2 in an investigation of semantic and syntactic parallelisms in Cotacachi Q uichua sanjuán verse patterning (see also H arrison 1989:20).

In the present paper, I wish to focus not on semantic and syntactic parallelisms, b u t rather on formulaic expression, per se, in Cotacachi Q uichua sanjuán. Textual elements of sanjuán texts recorded in situ in 1980 em body formulaic expression (the Parry-Lord paradigm).' Certain lines, words,

and phrases appear widely in different sanjuanes, regularly interchangeable with other elements of the same order. The pattern is that of M ilman P arry's "form ula": as defined by Lord ([I960] 1978:4), the "form ula" is "... 'a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea.'" "The most frequent actions in the story, the verbs, are often com plete formulas in themselves, filling either the first or the second half of the line, ..." {ibid:. 34). "The com m onest [formulas] which [the poet] uses set a basic pattern, and once he has the basic p attern firmly in his grasp, he needs only to substitute another word for the key o n e" {ibid:. 36).

A ppendix 1 illustrates this formulaic operation in circum -Cotacachi sanjuán. It presents, in Parry's phrase, (substitution) '" systems'" (Lord [1960]

1978:35), mostly but not entirely verbs, in sanjuán lines of from seven to twelve syllables. In each case, any of the words or phrases grouped to the left is com binable in spontaneous sanjuán verse-making, w ith (any of) the word(s) to the right, which are m ost often verbs. This formulaic substituta-

bility of Quichua nouns, noun-endings, verbs, verb tenses, and moods [indicative; imperative; subjunctive] suggests a textual parallel to the music: as stated above, primary motives of Quichua *sanjuanes* regularly permit alternate pitches. Commenting on the use of formula in the Yugoslav oral tradition, Albert Lord (*ibid*.:34) noted that "The most stable formulas will be those for the most common ideas of the poetry." Since verbs are the principal interchangeable elements in *sanjuán* expression, it is necessary to examine the verbs that are used repeatedly in the substitution systems in Appendix 1. Of the 41 different verbs in Appendix 1, eight appear in four or more groups; these verbs are: *machana* [to get drunk] (four systems); *kana* [to be] (four systems); *tigrana* [to return, or to turn] (four systems); *muyuna* [to go this and that way] (four systems); *nina* [to say] (five systems); *shamuna* [to come] (five systems); *bailana* [to dance] (eight systems); and, *purina* [to walk] (nine systems).

Bailana occurs frequently as a reflection of the festive occasion itself where *sanjuán* is being performed, and it often appears, in the text transcriptions, in imperative form: "Dance!". *Tigrana* is used partly for the same reasons ("Turn! this way, turn! that way," as commands during dancing), partly in a semantic context unrelated to the festive occasion per se: that of returning sad, having been unable to meet one's loved one; as such, it frequently is matched with *wakai wakai*, or *llaki llaki*. *Nina* appears solely in a quotative function, either participially or in second person singular. *Machana* is fixed: to the "fixed" characters, "Taita Manuil" and "Rusa María," of the *sanjuanes*, "Rusa María wasi rupajmi" and "Rusa María Kituaña," respectively; *machana* also appears tied to the *wawa velorio* occasion, in "Achi mamaka machashka." *Kana* facilitates the elaboration of certain static conditions, such as all the sheep's features, in "Ñuka llama di mi vida," where it serves to mean "has," or in relation to such phrases as, "Paya jinti," "Rukumari," "Maija apashka," "Sultira warmi," and "Sultira runa," where it identifies life stages or indefinite location.

It is the three verbs, *muyuna*, *shamuna*, and *purina*, often interchangeable among themselves in particular groupings, that: extend beyond the festive occasion itself; are not "fixed" to fixed texts or to the *wawa velorio* occasion; do not reflect static conditions or particular grammatical function. I have described elsewhere (Schechter 1987:36–8) how the verb *purina* functions in a metaphorically positive sense, to express either walking from home to home on behalf of the indigenous or mestizo community, or being responsible by attending ("walking over to—") evening adult education classes. In the *sanjuán* song text, *purina*, in combination with *shamuna* and *muyuna* and, to a slightly lesser degree, *tigrana*, is no longer metaphorical in a political sense or in an educational context; it is now "extended" to the personal realm—of "wandering about," "this way and that way" *(muyuna)*, looking for one's beloved, walking about sad at being rejected or at being unable to locate the loved one, going about **just because of** the loved one, **just speaking of** the

bility o f Q uichua nouns, noun-endings, verbs, verb tenses, and m oods [indicative; imperative; subjunctive] suggests a textual parallel to the music: as stated above, prim ary motives of Q uichua sanjuanes regularly perm it alternate pitches. Com m enting on the use of form ula in the Yugoslav oral tradition, A lbert L ord [ibid.-. 34) noted that "The m ost stable formulas will be those for the m ost com m on ideas of the poetry." Since verbs are the principal interchangeable elements in sanjuán expression, it is necessary to exam ine the verbs that are used repeatedly in the substitution systems in A ppendix 1. O f the 41 different verbs in A ppendix 1, eight appear in four or m ore groups; these verbs are: machana [to get drunk] (four systems); kana [to be]

(four systems); tigrana [to return, or to turn] (four systems); muyuna [to go this and that way] (four systems); nina [to say] (five systems); sha7nuna [to come] (five systems); bailana [to dance] (eight systems); and, purina [to walk] (nine systems).

Bailana occurs frequently as a reflection of the festive occasion itself where sanjuán is being perform ed, and it often appears, in the text transcriptions, in im perative form: "D ance!". Tigrana is used partly for the same reasons ("T urn! this way, turn! that way," as commands during dancing), partly in a semantic context unrelated to the festive occasion per se: that of returning sad, having been unable to meet one's loved one; as such, it frequently is m atched w ith wakai wakai, or llaki llaki. Nina appears solely in a quotative function, either participially or in second person singular. Machana is fixed: to the "fixed" characters, "Taita M anuil" and "Rusa M aría," of the sanjuanes, "Rusa M aría wasi rupajm i" and "Rusa M aría K ituaña," respectively; machana also appears tied to the wawa velorio occasion, in "Achi mamaka m achashka." Kana facilitates the elaboration of certain static conditions, such as all the sheep's features, in "N uka llama di mi vida," w here it serves to m ean "has," or in relation to such phrases as, "Paya jinti," "R ukum ari,"

"Maija apashka," "Sultira w arm i," and "Sultira ru n a," where it identifies life stages or indefinite location.

It is the three verbs, muyuna, shamuna, and purina, often interchangeable am ong themselves in particular groupings, that: extend beyond the festive occasion itself; are not "fixed" to fixed texts or to the wawa velorio occasion; do n o t reflect static conditions or particular grammatical function. I have described elsewhere (Schechter 1987:36-8) how the verb purina functions in a m etaphorically positive sense, to express either walking from home to hom e on behalf of the indigenous or mestizo community, or being responsible by attending ("walking over to— ") evening adult education classes. In the sanjuán song text, purina, in com bination with shamuna and muyuna and, to a slightly lesser degree, tigrana, is no longer m etaphorical in a political sense or in an educational context; it is now "extended" to the personal realm— of

"w andering ab o u t," "this way and that way" {muyuna), looking for one's b e loved, walking about sad at being rejected or at being unable to locate the loved one, going about just because of the loved one, just speaking of the

loved one. It is clear that *purina*, appearing in the largest number of systems, expresses, in Lord's terms, one of the most common ideas in local *sanjuán* poetry: wandering about—thinking of, suffering on account of, speaking of, one's mate.

If one traces *purina* through its various metaphoric dilations, from walking, per se, along Mt. Cotacachi's *chaki ñanes* (footpaths) or roadways—pursuing the daily routine of area Quichua agricultural, domestic, and market labors, all of which require walking; to walking for the community's benefit or for one's own educational benefit; to **wandering, going about** for love, one notes a progression into more and more abstract realms, from physical movement for survival, to movement for broadly social purposes, to movement for personal, emotional reasons. The verb *purina* thus exemplifies broad-based and "extended" cultural metaphor, in James Fernández's sense of persons taking experience from one domain, where the action is concretely conceptualized, and "extending" the term into more abstract domains (1978:185). In Fernández's terms, the domain of *purina*—walking—is "vital" (*ibid.*:205) to Cotacachi Quichua lifeways; thus, that sphere of action is exploited on different levels of abstraction, in different contexts, for different expressive purposes. For the Quichua of Cotacachi, ethnographic data reveal that *purina*—walking—is a vital domain of daily, concrete existence, an activity fundamental to survival, an activity which subsequently is "extended" first into positive metaphor in Cotacachi Quichua verbal expression ("walking on behalf of," "walking for one's educational improvement"), and finally into the more abstract realm of emotional expression, in *sanjuán* text (Schechter 1987:38–9). Thus, the study of Cotacachi Quichua formulaic substitution systems in *sanjuán* texts reveals an emphasis on a vital domain of the local-regional macrocosm: walking.

The traditional character of *sanjuán*, reflected in the generalized operation of formulaic substitutability focusing on prominent domains of behavior and lifeways, is counterbalanced by certain dynamic forces that inject new life into the traditional texts. One of these forces for creativity and innovation is the absorption of ritual behaviors into *sanjuán* texts being performed at the moment. I refer to the effects on established texts of behaviors I and performing Quichua musicians observed at children's wakes on Mt. Cotacachi's slopes, in this case in late 1979 to early 1980.[4] In the festive child's wake ritual—one whose principal behavioral parameters are shared by diverse Roman Catholic cultures throughout Latin America and the Caribbean, and a ritual that is documented in this Spanish-speaking hemisphere back at least to the late 18th century[5], the recently deceased infant is displayed prominently in its home. Festive dancing to prominent local musical genres, played on locally prominent instruments, takes place through the night, accompanied by consumption of food and alcoholic beverage.

loved one. It is clear that purina, appearing in the largest num ber of systems, expresses, in L o rd 's terms, one of the m ost com m on ideas in local sanjuán poetry: w andering about— thinking of, suffering on account of, speaking of, o ne's mate.

If one traces purina through its various m etaphoric dilations, from w alking, p er se, along Mt. Cotacachi's chaki ñanes (footpaths) or roadways— p u rsuing the daily routine of area Q uichua agricultural, domestic, and m arket labors, all of which require walking; to walking for the com m unity's benefit or for o ne's own educational benefit; to wandering, going about for love, one notes a progression into m ore and m ore abstract realms, from physical m ovem ent for survival, to movem ent for broadly social purposes, to m ovem ent for personal, em otional reasons. The verb purina thus exemplifies broad-based and "ex ten d ed " cultural m etaphor, in James Fernández's sense of persons taking experience from one domain, where the action is concretely conceptualized, and "e xtending" the term into m ore abstract domains (1978:185).

In F ernández's terms, the dom ain of purina— walking— is "vital" {ibid.: 205) to Cotacachi Q uichua lifeways; thus, that sphere of action is exploited on different levels o f abstraction, in different contexts, for different expressive p u rposes. F or the Q uichua of Cotacachi, ethnographic data reveal that purina —

walking— is a vital dom ain of daily, concrete existence, an activity fundam ental to survival, an activity which subsequently is "extended" first into positive m etaphor in Cotacachi Q uichua verbal expression ("walking on behalf of,"

"walking for on e's educational im provem ent"), and finally into the m ore ab stract realm of em otional expression, in sanjuán text (Schechter 1987:38-9).

T hus, the study of Cotacachi Q uichua formulaic substitution systems in sanjuán texts reveals an emphasis on a vital dom ain of the local-regional m acrocosm: walking.

T he traditional character of sanjuán, reflected in the generalized operation of formulaic substitutability focusing on prom inent domains of behavior and lifeways, is counterbalanced by certain dynamic forces that inject new life into the traditional texts. O ne of these forces for creativity and innovation is the absorption of ritual behaviors into sanjuán texts being perform ed at the m om ent. I refer to the effects on established texts of behaviors I and p e rforming Q uichua musicians observed at children's wakes on Mt. C otacachi's slopes, in this case in late 1979 to early 1980.4 In the festive child's wake ritual— one whose principal behavioral param eters are shared by diverse R om an Catholic cultures throughout Latin America and the C aribbean, and a ritual that is docum ented in this Spanish-speaking hem isphere back at least to the late 18th century5, the recently deceased infant is displayed p rom inently in its home. Festive dancing to prom inent local musical genres, played on locally prom inent instrum ents, takes place through the night, accom panied by consum ption of food and alcoholic beverage.

The reliance upon formulaic expression, in the on-the-spot creation of *sanjuán* phrases, facilitates improvisation. *Sanjuán* performance in *wawa velorio*, in my experience at four children's wakes—three in 1979–1980, and one in August 1990—is frequently improvisational. Again, there is a historical parallel in Hassaurek. Commenting on Quichua performances in general particularly in the Cayambe area, but suggesting northern highland indígenas in general, he notes: "I soon afterwards had an opportunity to observe that the Indians on such [festive] occasions sing any thing that flashes through their minds, accommodating the words to the melody. ..." (1867:297–8). Today, in Cotacachi Quichua *wawa velorio*, the singer frequently takes textually creative cues from a remark by the harpist, from the current dancing activity or lack thereof by those present, from his knowledge of recent courting activities of the harpist, or from activities of the godparents of the deceased. Please consult Appendix 2 for the following examples.

In the text of NI.5 (that is, the fifth *sanjuán* in my thematic catalogue [Schechter 1982-II:259–86] with title Not Identified), Performance A., at *wawa velorio* 2, 12–13 January 1980, the singer first engages in conversation with the harpist, as he begins to play the *sanjuán*; they note the disappearance of the godmother and the fact that the godfather, drunk, has fallen asleep. Then harpist Sergio improvises the **sung** text, to his own music: "Where is the godmother? Godmother, make them dance. ..." His singer-companion, Gerónimo, alongside, counters, singing: "The godfather gone, the godmother drunk (They have presumed she has gone to Cotacachi to get drunk)." They have improvised a new text: by means of formulaic expression, they have created a new 8-syllable substitution system (found on page 4 of Appendix 1), matching syllabically the 8 notes articulated in each half of the *sanjuán* NI.5 musical phrase you find at the top of page 1 of Appendix 2. The text springs from the situation, at this particular *wawa velorio*, on this particular night.

Towards the end of the text transcription of *sanjuán* NI.7, Performance A., at this same *wawa velorio* in January 1980, Gerónimo teases in song his musician-partner, Sergio, about the fact that likely Sergio will soon marry the woman he had been courting at an earlier *velorio*: "Sergio Bihuela is suffering greatly." Harpist Sergio shouts a denial, alleging he is about to finish off that affair. Gerónimo responds, again **singing**, that Sergio is becoming a Pozuzo man—suggesting he will be betrothed to that woman. Gerónimo has created another new verse-couplet to fit within another 8-syllable constraint.

In the course of *wawa velorio* 1, 28–29 December 1979, Roberto, singing to the traditional *sanjuán*, *"Ruku kuskungu,"* Performance B., discards the traditional text (this text can be seen in Performance A.) and improvises, within the *"Ruku kuskungu"* 10-syllable-line constraint, his thoughts about the relative lack, to this point in the wake evening, of accompanying persons and of dancing people, and about the fact that he is prepared to greet the dawn all alone, if necessary (see Appendix 2). *"Ruku kuskungu"* in fact dates

The reliance upon formulaic expression, in the on-the-spot creation of sanjuán phrases, facilitates improvisation. Sanjuán perform ance in wawa velorio, in my experience at four children’s wakes— three in 1979-1980, and one in A ugust 1990— is frequently improvisational. Again, there is a historical parallel in Hassaurek. Com m enting on Q uichua perform ances in general p articularly in the Cayambe area, b u t suggesting northern highland indígenas in general, he notes: “I soon afterwards had an opportunity to observe that the Indians on such [festive] occasions sing any thing that flashes through their minds, accom m odating the words to the melody. ...” (1867:297-8). Today, in C otacachi Q uichua wawa velorio, the singer frequently takes textually creative cues from a rem ark by the harpist, from the current dancing activity or lack thereof by those present, from his knowledge of recent courting activities of the harpist, or from activities of the godparents of the deceased.

Please consult A ppendix 2 for the following examples.

In the text of NIA (that is, the fifth sanjuán in my them atic catalogue

[Schechter 1982-11:259-86] w ith title N ot Identified), Perform ance A., at wawa velorio 2, 12-13 January 1980, the singer first engages in conversation w ith the harpist, as he begins to play the sanjuán-, they note the disappearance of the godm other and the fact that the godfather, drunk, has fallen asleep. T hen harpist Sergio improvises the sung text, to his own music:

“W here is the godm other? G odm other, make them dance. ...” H is singer-com panion, G erónim o, alongside, counters, singing: “T he godfather gone, the godm other drunk (They have presum ed she has gone to Cotacachi to get d ru n k).” They have improvised a new text: by means of formulaic expression, they have created a new 8-syllable substitution system (found on page 4

of A ppendix 1), matching syllabically the 8 notes articulated in each half of the sanjuán NI.5 musical phrase you find at the top of page 1 of A ppendix 2.

The text springs from the situation, at this particular wawa velorio, on this

particular night.

Tow ards the end of the text transcription of sanjuán N I.7, Perform ance A., at this same wawa velorio in January 1980, G erónim o teases in song his m usician-partner, Sergio, about the fact that likely Sergio will soon m arry the wom an he had been courting at an earlier velorio-. “Sergio Bihuela is suffering greatly.” H arpist Sergio shouts a denial, alleging he is about to finish off that affair. G erónim o responds, again singing, that Sergio is becoming a Pozuzo m an— suggesting he will be betrothed to that woman. G erónim o has created another new verse-couplet to fit within another 8-syllable constraint.

In the course of wawa velorio 1, 28-29 D ecem ber 1979, Roberto, singing to the traditional sanjuán, “R u ku kuskungu,” Perform ance B., discards the traditional text (this text can be seen in Perform ance A.) and improvises, w ithin the “R u ku kuskungu” 10-syllable-line constraint, his thoughts about the relative lack, to this point in the wake evening, of accompanying persons and of dancing people, and about the fact that he is prepared to greet the dawn all alone, if necessary (see A ppendix 2). “R u ku kuskungu” in fact dates

back at least to the mid-19th century; in 1868 Juan León Mera published a text, *"Atahualpa Huañui"* ("The Death of Atahualpa") (1868:17) that, in its verse-structure and content, is clearly the ancestor of the *sanjuán* I recorded 110 years later (Schechter 1982-II:564–8). This *sanjuán*, which appears to have been in its 19th-century form a lament on the death of Inca Atawalpa, the "Quito Inca" who reigned over Ecuador in the last years of the Inca Empire, is today sung in northern Ecuador without the specific references to the Inca and to his demise. The death is accompanied by the wails of owl and dove in the older rendition; in the 1980 Cotacachi version, the singer (Performance A., *wawa velorio* 1) preserves the owl's wailing a death-wail, but the "dove-child" is now not in a tree but **in heaven**—perhaps suggesting that the dead **child in the** *wawa velorio* **room** is that dove-child, now in heaven. *"Ruku kuskungu"* was performed, with sung text, in two of the three *wawa velorios* I attended in 1979–1980; hence, it might be conjectured that today's Quichua musicians believe this *sanjuán* appropriate for presentation at the death not of a great leader, but of a small infant or child. It is the system of formulaic expression that permits the critical thematic substitution—contextually appropriate—of *"janaj pachapi,"* (up in heaven) in 1980, for the 19th-century words, *"janaj yurapi"* (up in the tree). Finally, the Performance A. verse, *"Achi taitaka wakajunmari, Llaki llakilla tiyajujunmari"* in Appendix 2 is absent from the 19th-century version; its presence here in the 1979 *wawa velorio* likely springs again from context: here, harpist Sergio interrupts the regular singer, Roberto, to "announce" in song an event pertaining to the godfather's behavior, at this moment: he is seen to be weeping, at his godchild's death. Again, as with the *"janaj pachapi"* substitution, the new text is generated by the *wawa velorio* setting.

Inasmuch as *sanjuán* can be viewed as more a vehicle for expression than a fixed song, improvisation is natural and frequent, especially in natural context such as *wawa velorio*. In all the cited *wawa velorio* instances, the improviser-singer expresses his spontaneous thoughts of the moment within the melodic and line-syllabic constraints of the particular *sanjuán*. The text-music examples of the operation of this child-wake-improvisatory *sanjuán* provided in Appendix 2 demonstrate the ability of this musical genre to accommodate, or absorb, prominent, felt behaviors and events of the *wawa velorio* ritual.

This rite, as I have discussed elsewhere (see Schechter 1988), serves as an emblem—or microcosm—of its particular culture, in Cotacachi, Ecuador, as well as in other Latin American localities in different times and places. The Latin American child's wake embodies local-cultural preferences in instrumental ensemble-types, in dance-types, in verse-types, in game-types, in foods, in drinks, in types of courting behavior—in sum, in both material and expressive cultural aspects. Cotacachi Quichua *wawa velorio* in 1980 and 1990, with musical genres *vacación*, *sanjuán*, and *pareja*[6]; with the *sanjuán* dance-step; with harpist playing *arpa imbabureña* accompanied by *golpeador-*

back at least to the mid-19th century; in 1868 Juan León M era published a text, “Atahualpa H uañui” (“The D eath of A tahualpa”) (1868:17) that, in its verse-structure and content, is clearly the ancestor of the sanjuán I recorded 110 years later (Schechter 1982-11:564-8). This sanjuán, which appears to have been in its 19th-century form a lam ent on the death of Inca Atawalpa, the “Q uito In ca” who reigned over E cuador in the last years of the Inca E m pire, is today sung in northern Ecuador w ithout the specific references to the Inca and to his demise. The death is accom panied by the wails of owl and dove in the older rendition; in the 1980 Cotacachi version, the singer (Perform ance A., wawa velorio 1) preserves the owl’s wailing a death-wail, b u t the

“dove-child” is now n o t in a tree b u t in heaven— perhaps suggesting that the dead child in the wawa velorio room is that dove-child, now in heaven.

“R u k u kuskungu" was perform ed, with sung text, in two of the three wawa velorios I attended in 1979-1980; hence, it might be conjectured that today’s Q uichua musicians believe this sanjuán appropriate for presentation at the death n o t of a great leader, b u t of a small infant or child. It is the system of form ulaic expression that perm its the critical them atic substitution— contextually appropriate— of “janaj pachapi,” (up in heaven) in 1980, for the 19th-century words, “janaj yurapi” (up in the tree). Finally, the Perform ance A. verse, “A ch í taitaka wakajunmari, L laki llakilla tiyajujunmari” in A ppendix 2 is absent from the 19th-century version; its presence here in the 1979

wawa velorio likely springs again from context: here, harpist Sergio interrupts the regular singer, Roberto, to “announce” in song an event pertaining to the godfather’s behavior, at this moment: he is seen to be weeping, at his godchild’s death. Again, as with the “janajpachapi” substitution, the new text is generated by the wawa velorio setting.

Inasm uch as sanjuán can be viewed as m ore a vehicle for expression than a fixed song, improvisation is natural and frequent, especially in natural context such as wawa velorio. In all the cited wawa velorio instances, the improviser-singer expresses his spontaneous thoughts of the m om ent within the m elodic

and line-syllabic constraints of the particular sanjuán. The text-m usic examples of the operation of this child-wake-improvisatory sanjuán provided in A ppendix 2 dem onstrate the ability of this musical genre to accom m odate, or absorb, prom inent, felt behaviors and events of the wawa velorio ritual.

This rite, as I have discussed elsewhere (see Schechter 1988), serves as an em blem — or microcosm— of its particular culture, in Cotacachi, Ecuador, as well as in other Latin American localities in different times and places. The Latin American child's wake embodies local-cultural preferences in instrum ental ensemble-types, in dance-types, in verse-types, in game-types, in foods, in drinks, in types of courting behavior— in sum, in both material and expressive cultural aspects. Cotacachi Q uichua wawa velorio in 1980 and 1990, w ith musical genres vacación, sanjuán, and pareja1-, with the sanjuán dance-step; w ith harpist playing arpa imbabureña accom panied by golpeador-

singer performing both memorized verses and verses improvised under constraints of formulaic expression; with barley and maize gruel, stewed corn, and cane-alcohol *trago*, is a microcosm of Cotacachi Quichua culture of this time period.

To summarize, Andean Quichua *sanjuán* of Cotacachi, Imbabura, Ecuador, is both traditional and dynamic: in its regular formulaic substitutability, *sanjuán* text emphasizes paramount domains in the regional macrocosm, lifeways; in the context of one ritual, *wawa velorio*, *sanjuán* reveals the ability to absorb into its texts prominent behavioral and phenomenal elements of the rite itself, laying the groundwork for textual variants and instilling the genre with a dynamic character. Its sensitivity to its cultural surroundings—both broadly (lifeways) and narrowly (*wawa velorio* ritual) construed—is surely one reason for the durability of *sanjuán* as the musical spirit of the Quichua of Cotacachi, Imbabura.

Notes

1 Hassaurek 1867; Jiménez de la Espada 2:1884: XXI; Moreno Andrade 1923:27.
2 See also, on parallel and appositional thinking specifically in central Ecuadorian highland Quichua song, Regina MacDonald 1979:236–7.
3 See Albert B. Lord, "The Singer of Tales," 1960, and the analyses, based on this paradigm, of Mexican *corrido* and American blues, by McDowell, 1972, and by Titon, 1977, respectively.
4 See Schechter 1983 for a fuller account of this ritual as practiced in Quichua communities in this sector of Imbabura province.
5 See Schechter 1988.
6 See Schechter 1983 for a full discussion of these genres.

References

Buchan, David
1972 *The Ballad and the Folk*. London: Routledge and Kegan Paul.

Fernandez, James W.
1978 "Syllogisms of Association: Some Modern Extensions of Asturian Deepsong." In *Folklore in the Modern World*. Richard M. Dorson, ed. Paris: Mouton, 183–206.

Harrison, Regina
1989 *Signs, Songs, and Memory in the Andes: Translating Quechua Language and Culture*. Austin: University of Texas Press.

Hassaurek, F.
1867 *Four Years among Spanish-Americans*. New York: Hurd and Houghton.

Jiménez de la Espada, D. Marcos
1884 "Yaravíes Quiteños." In *Actas de la Cuarta Reunión, Congreso Internacional de Americanistas, Madrid, 1881*. Tomo Segundo. Madrid: Imprenta de Fortanet, I–LXXXII.

Lomax, Alan
1968 *Folk Song Style and Culture*. New Brunswick: Transaction Books.

Lord, Albert
1978 *The Singer of Tales*. New York: Atheneum; reprinted by arrangement with Harvard University Press. 1st edition 1960.

MacDonald, Regina Lee Harrison
1979 *Andean Indigenous Expression: A Textual and Cultural Study of Hispanic-American and Quichua Poetry in Ecuador*. Ph.D. dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign.

singer perform ing both mem orized verses and verses improvised u nder constraints of formulaic expression; w ith barley and maize gruel, stewed corn, and cane-alcohol trago, is a microcosm of Cotacachi Q uichua culture o f this time period.

To summarize, Andean Q uichua sanjuán of Cotacachi, Im babura, E cu ador, is b o th traditional and dynamic: in its regular formulaic substitutability, sanjuán text emphasizes param ount domains in the regional macrocosm, lifeways; in the context of one ritual, wauia velorio, sanjuán reveals the ability to absorb into its texts prom inent behavioral and phenom enal elements of the rite itself, laying the groundw ork for textual variants and instilling the genre w ith a dynamic character. Its sensitivity to its cultural surroundings— both broadly (lifeways) and narrowly (wawa velorio ritual) construed— is surely one reason for the durability of sanjuán as the musical spirit of the Q uichua of Cotacachi, Im babura.

N o te s

1

H a ssa u re k 1867; Jim é n ez d e la E sp a d a 2:1884: X X I; M o ren o A n d ra d e 1923:27.

2

See also, o n p arallel a n d ap p o sitio n al th in k in g specifically in ce n tral E c u a d o ria n h ig h lan d Q u ic h u a song, R egina M acD o n ald 1 979:236-7.

3

See A lb e rt B. L o rd , “T h e S in g er o f T a le s ,” 1960, an d th e analyses, b ased o n th is p arad ig m , o f M ex ican corrido and American blues, by M cDowell, 1972, and by Titon, 1977, respectively.

4

See S ch e c h te r 1983 fo r a fu ller ac co u n t o f this ritual as p ractice d in Q u ic h u a co m m u n ities in this secto r o f Im b a b u ra p rovince.

5

See S ch e c h te r 1988.

6 See S c h e c h te r 1983 fo r a full d iscu ssio n o f th e se genres.

R e fe re n c e s

B u ch a n , D av id

1972

The Ballad and the Folk. London: Routledge and Kegan Paul.

F e rn a n d e z , Jam es W .

1978

“Syllogism s o f A ssociation: Som e M o d ern E x ten sio n s o f A stu rian D e e p s o n g .” In Folklore in the Modern World. Richard M. D orson, ed. Paris: M outon, 183-206.

H a rris o n , R egina

1989

Signs, Songs, and Memory in the Andes: Translating Quechua Language and Culture. Austin: U niv ersity o f T ex as P ress.

H a ssa u re k , F.

1867

Four Years among Spanish-Americans. N ew York: H urd and H oughton.

Jim é n ez d e la E sp ad a , D . M arcos

1884

"Y aravíes Q u ite ñ o s ." In Actas de la Cuarta Reunión, Congreso Internacional de Americanistas, Madrid, 1881. Tom o Segundo. M adrid: Im prenta de Fortanet, I-LX X X II.

L o m ax , A lan

1968

Folk Song Style and Culture. New Brunswick: Transaction Books.

L o rd , A lb ert

1978

The Singer of Tales. N ew York: Atheneum; reprinted by arrangem ent with H arvard University P ress. 1st ed itio n 1960.

M a cD o n ald , R egina L ee H a rriso n

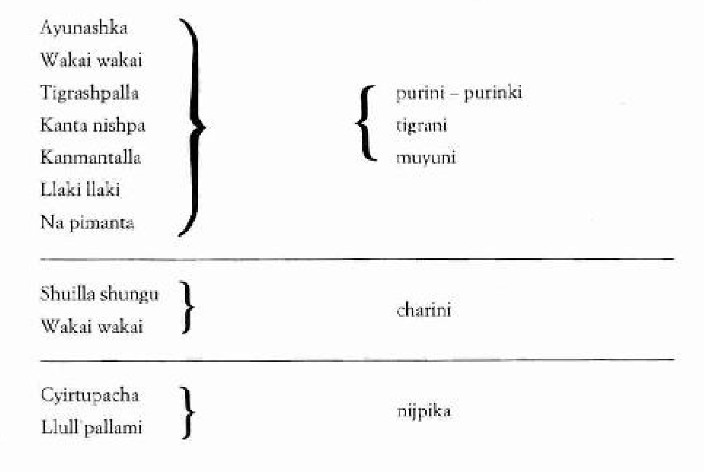
1979

Andean Indigenous Expression: A Textual and Cultural Study of Hispanic-American and Quichua Poetry in Ecuador. Ph.D. dissertation, University of Illinois at U rbana-Cham paign.

McDowell, John H.
1972 "The Mexican *Corrido*: Formula and Theme in a Ballad Tradition." *Journal of American Folklore* 85:205–20.
Mera, Juan León
1868 *Ojeada Histórico-Crítica sobre la Poesía Ecuatoriana, desde su época más Remota hasta Nuestros Días.* Quito: Imprenta de J. Pablo Sanz.
Moreno Andrade, Segundo Luis
1923 *La Música en la Provincia de Imbabura.* Quito: Tipografía y Encuadernación Salesianas.
1972 *Historia de la Música en el Ecuador: Volumen Primero – Prehistoria.* Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
Schechter, John M.
1982 *Music in a Northern Ecuadorian Highland Locus: Diatonic Harp, Genres, Harpists, and Their Ritual Junction in the Quechua Child's Wake.* 3 volumes. Ph.D. dissertation. Austin: The University of Texas at Austin.
1983 "*Corona* y *Baile*: Music in the Child's Wake of Ecuador and Hispanic South America, Past and Present." *Latin American Music Review* 4(1):1–80.
1987 "Quechua *Sanjuán* in Northern Highland Ecuador: Harp Music as Structural Metaphor on *Purina*." *Journal of Latin American Lore* XIII(1):27–46.
1988 Velorio de Angelito / Baquiné / Wawa Velorio: *The Emblematic Nature of the Transcultural, Yet Local, Latin American Child's Wake.* Latin American Studies Working Paper no.3. Santa Cruz: University of California.
1992a "Latin America / Ecuador." In *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples.* 2nd edition. Jeff Todd Titon, general ed. New York: Schirmer Books, 376–428.
1992b *The Indispensable Harp: Historical Development, Modern Roles, Configurations, and Performance Practices in Ecuador and Latin America.* Kent, Ohio: Kent State University Press.
Titon, Jeff Todd
1977 *Early Downhome Blues: A Musical and Cultural Analysis.* Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press.

APPENDIX I: Formulaic Expression in *sanjuán*

A. Substitution Systems in 7-Syllable Lines:



M cD o w ell, J o h n H .

1972

“T h e M ex ic an Corrido: F orm ula an d T hem e in a Ballad T ra d itio n .” Journal of American Folklore 85:205-20.

M era, J u a n L eó n

1868

Ojeada Histórico-Crítica sobre la Poesía Ecuatoriana, desde su época más Remota hasta Nuestros Días. Q uito: Im prenta de J. Pablo Sanz.

M o re n o A n d ra d e , S eg u n d o Luis

1923

La Música en la Provincia de Imbabura. Q uito: Tipografía y Encuadem ación Salesianas.

1972

Historia de la Música en el Ecuador: Volumen Primero - Prehistoria. Quito: Editorial Casa de la C u ltu ra E cu ato ria n a.

S ch ec h ter, J o h n M.

1982

Music in a Northern Ecuadorian Highland Locus: Diatonic Harp, Genres, Harpists, and Their Ritual Junction in the Quechua Child’s Wake. 3 volumes. Ph.D . dissertation. Austin: T he U niv ersity o f T e x as at A ustin.

1983

“ Corona y Baile: M usic in th e C h ild ’s W ake of E c u a d o r an d H isp an ic S outh A m erica, P ast and P r e s e n t.” Latin American Music Review. 4(1): 1-80.

1987

“Q u e c h u a Sanjuán in N o rth e rn H ig h lan d E cu ad o r: H a rp M usic as S tru ctu ral M e ta p h o r on Purina.” Journal of Latin American Lore X III(l):27-46.

1988

V elo rio d e A n g elito / B aq u in é / W aw a V elorio: The Emblematic Nature of the Trans cultural, Yet Local, Latin American Child’s Wake. Latin American Studies W orking P aper no.3. Santa Cruz.

U niversity o f C alifornia.

1992a “L atin A m erica / E c u a d o r.” In Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World’s Peoples. 2nd edition. Jeff T odd Titon, general ed. N ew York: Schirm er Books, 376-428.

1992b The Indispensable Harp: Historical Development, Modern Roles, Configurations, and Performance Practices in Ecuador and Latin America. Kent, Ohio: K ent State University Press.

T ito n , J e f f T o d d

1977

Early Downhome Blues: A Musical and Cultural Analysis. U rbana, Chicago, London: University o f Illinois P ress.

A P P E N D I X I: Form ulaic Expression in sanjuán

A. Substitution Systems in 7-Syllable Lines:

A y u n ash k a

W a k ai w akai

T ig rash p alla

p u rin i - p u rin k i

K a n ta n ish p a

{ tigrani

K an m a n talla

m uyuni

L lak i llaki

N a p im an ta

/

S h u illa s h u n g u

1

/■

ch arin i

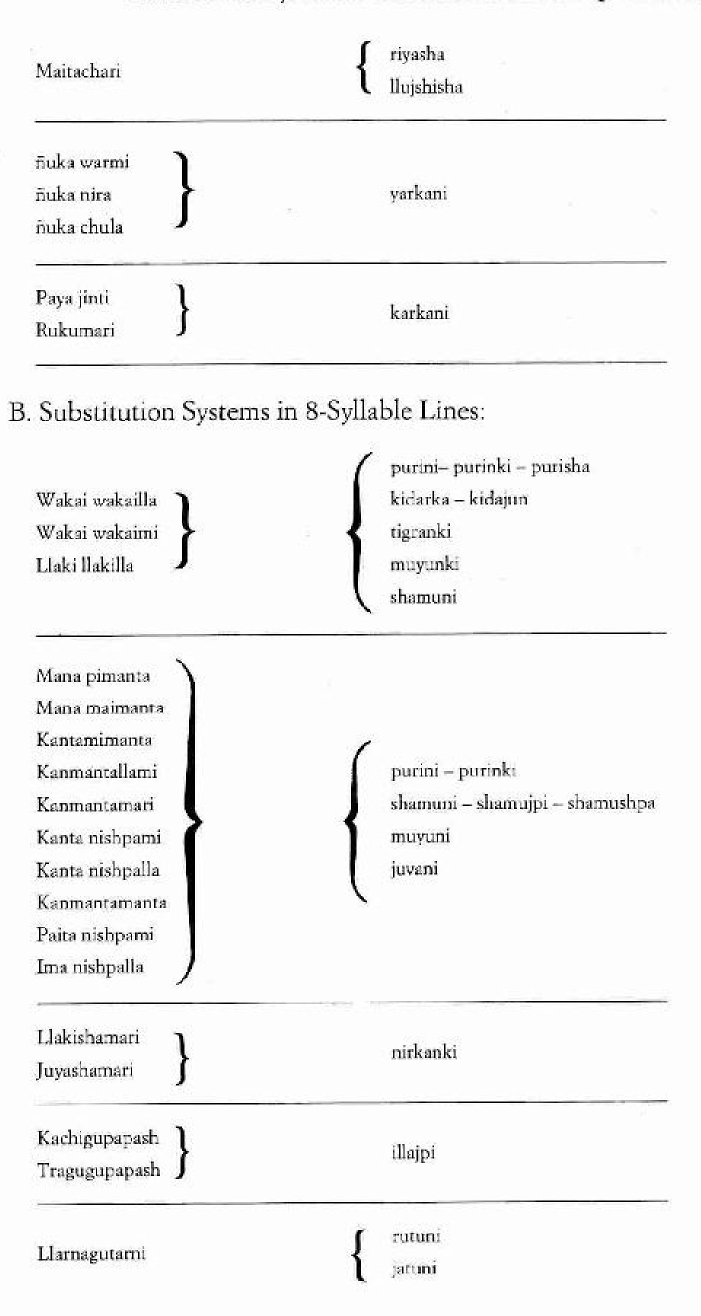
W a k ai w akai

J

C y irtu p a c h a

n ijpika

L lu ll'p allam i


Maitachari
riyasha
llujshisha
ñuka warmi
ñuka nira
ñuka chula
yarkani
Paya jinti
Rukumari
karkani
B. Substitution Systems in 8-Syllable Lines:
Wakai wakailla
Wakai wakaimi
Llaki llakilla
purini– purinki – purisha
kidarka – kidajun
tigranki
muyunki
shamuni
Mana pimanta
Mana maimanta
Kantamimanta
Kanmantallami
Kanmantamari
Kanta nishpami
Kanta nishpalla
Kanmantamanta
Paita nishpami
Ima nishpalla
purini – purinki
shamuni – shamujpi – shamushpa
muyuni
juvani
Llakishamari
Juyashamari
nirkanki
Kachigupapash
Tragugupapash
illajpi
Llamagutami
rutuni
jatuni

•iyasha

M aitach ari

llujshisha

ñ u k a w arm i

ñ u k a n ira

r

yarkani

ñ u k a ch u la

P aya jinti

}

k ark an i

R u k u m a ri

B. Substitution Systems in 8-Syllable Lines:

p u r in i- p u rin k i - p u rish a

W a k ai w akailla

k id a rk a - k idajun

W a k ai w akaim i }

tigranki

L lak i llakilla

m uyunki

sh am u n i

M an a p im an ta

M an a m a im a n ta

K an ta m im an ta

K an m an tallam i

p u rin i - p u rin k i

K an m a n tam a ri

sh am u n i - sh am u jp i - sh am u sh p a

K an ta n ish p am i

m uyuni

K an ta n ish p alla

juvani

K an m a n tam a n ta

V

P a ita n ish p am i

Im a n ish p alla

L lak ish am ari

nirk an k i

Ju y ash am a ri

J

K a ch ig u p ap ash 1

illajpi

T ra g u g u p a p a s h J

ru tu n i

L larn ag u ta rn i

jatu n i

Yana shimigu Chilpi rinrigu Chilpi sillugu Yana makigu Piruru kachugu* Chimbulu sikigu* Pintadu llamagu* Putu chupagu Palta lulungu Warku lulungu Milma sapagu	kaparka * (second and third syllables of first word are treated by singer as one syllable)
Maija apashka	Kashpapash - kajpipash
ñuka jatushka ñuka wañushka	jipaka
Waynandirajmi Jillundirajmi	tukunki
Taita Manuilka Taita Man(u)ilpash	mashashkamari mash'shkamari mach'shkallami mach'shkagumi
Manllarishkami Manllarishpami	wakajun
Sirinkapajmi Sanja washapi	rishka nin rishkanka rishkami rishkaña rishkashi rishka nin sirinman sirinka

Y ana sh im ig u

C h ilp i rin rig u

C h ilp i sillugu

Y an a m ak ig u

*P ir u r u k ac h u g u **

*C h im b u lu sikigu**

k ap a rk a

*P in ta d u llam agu**

P u tu ch u p a g u

P alta lu lu n g u

W a rk u lu lu n g u

M ilm a sap ag u

y

(second an d th ird syllables o f first w o rd a

by singer as one syllable)

M aija ap a sh k a

K ash p ap ash - kajpipash

ñ u k a ja tu sh k a

1

jip ak a

ñ u k a w a ñ u sh k a

J

W a y n an d irajm i

1

tu k u n k i

J illu n d ira jm i

J

m ash ash k am ari

T a ita M an u ilk a

m a sh 'sh k am ari

T a ita M an (u)ilp ash

m ach 'sh k allam i

}

m ach 'sh k ag u m i

M an llarish k am i

M an llarish p am i

rish k a nin

rish k an k a

rishkam i

S irin k ap ajm i

' l

I rishkaña

Sanja w ash ap i

J

^

rish k ash i

rish k a n in

sirin m an

sirin k a

Rusa runaka Rusitagupash Rusa Maria Rusitaguka Ishkandigumi	machashka machanmi macharka
Kwidadullata Kwidadullapash Kwidariyankilla Kuñaditagu Juizu juizulla	Rusita kuñada kuñad' kwidanki
Ishkandiguta Juyaimantami Wasigumanmi	pusharka puñuchín
Juyaimantalla Llakimantalla	purini muyuni
Jari jarilla	bailasha – bailapai warmigu kuyuri tigrani– tigrapai – tigrashun muyushun
Ama pinasha Ama waglilla Urkistagupi	bailasha
Imanishpalla Nishpallamini	rimanki
Cyirtupallacha	nijpiyá – nijpika – ninkiyá pyinsanki
Achi mamaka	maipichu bailachi machashka

R usa ru n a k a

\

R u sita g u p ash

m a ch ash k a

R u sa M aria

m ach an m i

{

R u sitag u k a

m ach ark a

Ish k an d ig u m i

/

K w id ad u llata

R usita

K w id ad u llap ash

k u ñ ad a

K w idariyankilla

►

<

k u ñ a d '

K u ñ ad itag u

kw idanki

J u iz u juizulla

j

Ish k an d ig u ta

f pusharka

Ju y aim an ta m i

!

1

p u ñ u ch ín

W asig u m an m i

J

Ju y aim an ta lla

1

I

p u rin i

L lak im an talla

J

m uyuni

r

b ailash a - bailapai

w arm igu

J a ri jarilla

i

ku y u ri

tig ra n i- tig rap ai - tig rash u n

V

m u y u sh u n

A m a p in a sh a

^

A m a w aglilla

[

b ailasha

U rk istag u p i

****

Im a n ish p alla

1

rim anki

N ish p allam in i

J

f

nijpiyá - nijp ik a - ninkiyá

C y irtu p allach a

pyinsanki

m aip ich u

A ch i m am ak a

bailachi

m achashka

Achi taitaka	bailachi chinkashka
Karu karuta	purijun – purishpa
ñuka tunupi	bailapai – bailashpa tushupai tigrapai
Kunan tutulla	kumpañai bailapai
Ima nishpata	pinkañán' llakiñán'
Tukuigullata	bailashun tushushun jatari
Taita mampash Purikunapash ñañakunap'sh	yachanmi
Sultira warmi Sultira runa	kashpachu
Imamantata	pinasha machanchi
Urai vichai Ay sulugulla Ishkai ladu	yalipasha – yalipashun – yalipani

C. Substitution Systems in 9-Syllable Lines:

Ama kushikita ñuka punllagulla	bailasha
Kanta nishpami Mana pimanta	shamujuni

A chi ta ita k a

{ bailachi

ch in k ash k a

K aru k a ru ta

p u riju n - p u rish p a

b ailap ai - b ailash p a

ñ u k a tu n u p i

{ tushupai

tig rap ai

k u m p a ñ ai

K u n a n tu tu lla

{ bailapai

p in k a ñ án '

Im a n ish p a ta

{ llakiñán'

b ailash u n

T u k u ig u lla ta

{ tushushun

jatari

T a ita m am p ash

P u rik u n a p a sh

}

yachanm i

ñ a ñ a k u n a p 's h

S u ltira w arm i

k ash p ach u

S u ltira ru n a

p in ash a

Im a m a n ta ta

m ach an ch i

U rai vichai

Ay su lu g u lla

}

yalipasha - yalip ash u n - yalipani

Ish k ai la d u

C. Substitution Systems in 9-Syllable Lines:

A m a k u sh ik ita 'l

b ailasha

ñ u k a p u n lla g u lla j

K an ta n ish p am i

sh am u ju n i

M an a p im an ta

Tantanajushpa	tiyajushpa purijushpa

D. Substitution Systems in 10-Syllable Lines:

Ruku kuskungu	jawa pakaipi jana pakaipi
Pipash illajshna	shayajurkani purijurkani shuyajurkani
Tukuillamari	rikunkapalla uyankapalla
Mana bailashpa	ñaupa tyimbupi kaipillayari
Kunankarimpash	bailaju rinki – bailaju rijpi
Kanmantallami Llaki llakilla	purijunika
Mana piman' Kantamiman'	shamuni, nigraku
Wambrakunaka Wambrakunapash	kwitsakunawan kwitsakunaka

E. Substitution Systems in 11-Syllable Lines:

Jatun waikuman San Juan pugyuman	llujshisha nirkanki
Achi	mamita kumari, kumari taitiku kumpari, kumpari

{tiyajushpa

• •

purijushpa

D. Substitution Systems in 10-Syllable Lines:

jawa pakaipi

Ruku kuskungu

jana pakaipi

f shayajurkani

Pipash illajshna

purijurkani

v shuyajurkani

f rikunkapalla

Tukuillam ari

uyankapalla

í ñaupa tyimbupi

Mana bailashpa

kaipillayari

K unankarim pash

bailaju rinki - bailaju rijpi

Kanmantallami

|

purijunika

Llaki llakilla

j

M ana pim an'

1

shamuni, nigraku

K antam im an'

J

W am brakunaka

J kwitsakunawan

W am brakunapash

L kwitsakunaka

E. Substitution Systems in 11-Syllable Lines:

Jatun waikuman

San Juan pugyum a }

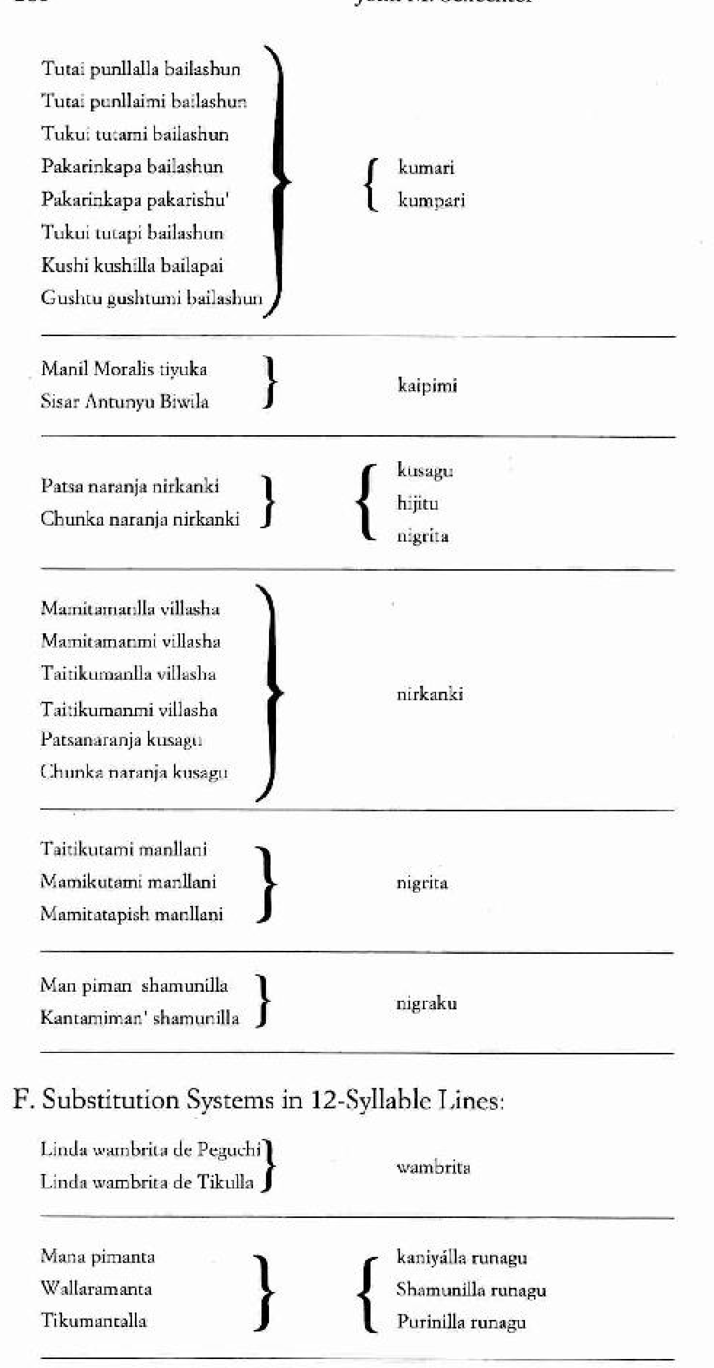
llujshisha nirkanki

nj

mamita kumari, kumari

Achi

taitiku kumpari, kum pari



Tutai punllalla bailashun Tutai punllaimi bailashun Tukui tutami bailashun Pakarinkapa bailashun Pakarinkapa pakarishu' Tukui tutapi bailashun Kushi kushilla bailapai Gushtu gushtumi bailashun	kumari kumpari
Manil Moralis tiyuka Sisar Antunyu Biwila	kaipimi
Patsa naranja nirkanki Chunka naranja nirkanki	kusagu hijitu nigrita
Mamitamanlla villasha Mamitamanmi villasha Taitikumanlla villasha Taitikumanmi villasha Patsanaranja kusagu Chunka naranja kusagu	nirkanki
Taitikutami manllani Mamikutami manllani Mamitatapish manllani	nigrita
Man piman shamunilla Kantamiman' shamunilla	nigraku

F. Substitution Systems in 12-Syllable Lines:

Linda wambrita de Peguchi Linda wambrita de Tikulla	wambrita
Mana pimanta Wallaramanta Tikumantalla	kaniyálla runagu Shamunilla runagu Purinilla runagu

T u ta i p u n llalla b ailash u n

T u ta i p u n llaim i b ailash u n

T u k u i tu ta m i b ailash u n

P a k a rin k a p a b ailash u n

{ kumari

P a k a rin k a p a p ak a rish u '

k u m p a ri

T u k u i tu ta p i b ailash u n

K ushi k ushilla b ailap ai

G u s h tu g u sh tu m i b ailash u n ,

M anil M o ralis tiyuka

j

i

kaipim i

S isar A n tu n y u Biwila

J

Ç kusagu

P atsa n aran ja n irk a n k i

1 ^

hijitu

C h u n k a n aran ja n irk a n k i

J

V

n ig rita

M am itam an lla villasha

jI

M am itam an m i villasha

T a itik u m an lla villasha

I

y

n irk an k i

T a itik u m an m i villasha

1

P a tsa n a ra n ja k u sag u

C h u n k a n aran ja k u sag u

, I

T a itik u ta m i m an lla n i

^

M am ik u tam i m a n llan i

J y

n ig rita

M am itatap ish m a n llan i

j

M an p im a n 1 sh am u n illa

1

I

nig rak u

K an ta m im an ' sh am u n illa J

F. Substitution Systems in 12-Syllable Lines:

L in d a w a m b rita d e P e g u c h il

w am b rita

L in d a w a m b rita d e T ik u lla J

M an a p im an ta

kaniyálla ru n ag u

W allara m an ta

S h am u n illa ru n ag u

T ik u m an talla
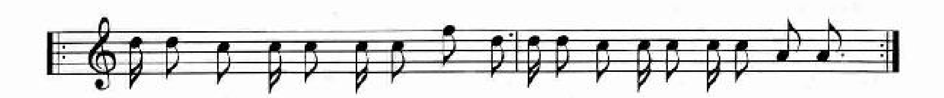
}

{ Purinilla runagu

APPENDIX 2: *Wawa velorio* context-cued improvisation in *sanjuán*

All spoken expressions are in italics.
Sung text is not italisized.

NI.5.



Performance A., 2nd *wawa velorio* attended, January 1980:
S(ergio) – harpist and singer
G(erónimo) – fellow singer

...(music alone)...	... ...
S *Kaika, achi mamakunapa tunugu.*	*This is the godmothers' song.*
...(music alone)...	... ...
S *Achi mama wañushka, nin.*	*The godmother is dead, they say.*
G *Achi mama chinkashkamari-*	*The godmother's disappeared, indeed-*
...(music alone)...	... ...
G *Achi mama kunanka, Cutacachiman rishka, nin.*	*The godmother, now, went to Cotacachi, they say.*
S *Wawata sakishk'.*	*She left the child.*
...(music alone)...	... ...
G *Karikunaka Cutacachi apas-machankapak' rishka chai bailanajun nin achi mamakunaka, kaya muyumunkari.*	*Men Cotacachi ---- she went to get drunk, that one they all dance, they say, the godmothers will return tomorrow.*
...(music alone)...	... ...
S *Salvador Huamán, ñuka achi taita tukusha nijunmi!* (laughs)	*Salvador Huamán, he is saying I'm going to become godfather!*
...(music alone)...	... ...
G *Achi mamaka illanma tiyajun*	*The godmother being gone, indeed,*
G *Salvador Huamanka-*	*Salvador Huamanka-*
S ----	----
...(music alone)...	... ...
S *Achi mamaka, kanllagu kuida -agu nin.*	*Godmother, outside care ----, they say.*
...(music alone)...	... ...
G *Achi mamakun'taka, chaki ----*	*Now the godmother's leg ----*
G *japishkamimari.*	*grabbed, indeed.*
S *Chaki punkishka ni 'mata achi taitakari mach'ska puñujun nin!*	*A swollen leg and the godfather, drunk, is sleeping and says nothing!*
...(music alone)...	... ...
S Achi mamaka maipichu	Where is the godmother?
Achi mamaka bailachi,	Godmother, make (them) dance,
Achi mamaka bailachi,	Godmother, make (them) dance,
Achi taitaka bailachi,	Godfather, make (them) dance,
...(music alone)...	... ...
G Achi taitaka chinkashka	The godfather, disappeared,

A P P E N D I X 2: W a w a velo rio c o n t e x t- c u e d im provisation in sanjuán

All spoken expressions are in italics.

Sung text is not italisized.

NI.5.

h: 4

m

i p p

p ' p f

w

p p - p - p p J , J l

:|1

Performance A., 2nd wawa velorio attended, January 1980:

S(ergio) - harpist and singer

G(erónimo) - fellow singer

...(music alone)...

S Kaika, achi mamakunapa tunugu.

This is the godmothers' song.

...(music alone)...

S Achi mama wañushka, nin.

The godmother is dead, they say.

G A chi mama chinkashkamari-

The godmother's disappeared, indeed-

... (music alone)...

G A chi mama kunanka, Cutacachiman

The godmother, now, went to

Cotacachi,

rishka, nin.

they say.

S Wawata sakishk'.

She left the child.

...(music alone)...

G Karikunaka Cutacachi apas-

Men Cotacachi —-

machankapak' rishka chai

she went to get drunk, that one

hailanajun nin achi mamakunaka,

they all dance, they say, the

kaya muyumunkari.

godmothers will return tomorrow.

...(music alone)...

S Salvador Huamán, ñuka acht taita

Salvador Huamán, he is saying

tukusha nijunmi! (laughs)

I 'm going to become godfather!

...(music alone)...

G A chi mamaka illanma tiyajun

The godmother being gone, indeed,

G Salvador Huamanka-

Salvador Huamanka-

c5 --

...(music alone)...

S A chi mamaka, kanllagu kwida

Godmother, outside care

-agu nin.

-—, they say.

...(music alone)...

G A chi mamakuritaka, chaki —

Now the godmother's leg —

G japishkamimari.

grabbed, indeed.

S Chaki punkishka ni ’mata

A swollen leg and the godfather,

achi taitakari mach’ska puñujun

drunk, is sleeping and says

nin!

nothing!

...(music alone)...

S Achi mamaka maipichu

Where is the godmother?

Achi mamaka bailachi,

Godmother, make (them) dance,

Achi mamaka bailachi,

Godmother, make (them) dance,

Achi taitaka bailachi,

Godfather, make (them) dance,

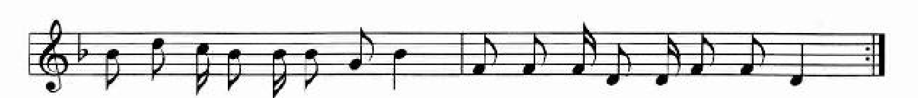
...(music alone)...

G Achi taitaka chinkashka

The godfather, disappeared,

Achi mamaka machashka,	The godmother, drunk,
Achi taitaka chinkashka	The godfather, disappeared,
Achi mamaka machashka,	The godmother, drunk,
...(music alone)...	... ...

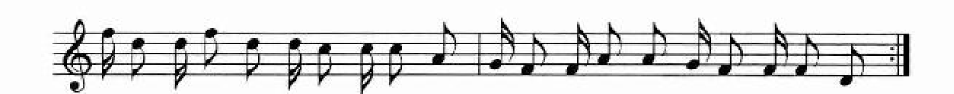
NI.7.



Performance A., 2nd *wawa velorio* attended, January 1980:
S(ergio) – harpist and singer
G(erónimo) – fellow singer

G Sergio Bihuela	Sergio Bihuela
Llaki llakilla kidajun,	Is suffering greatly,
S (laughs)	(laughs)
G Sergio Bihuela	Sergio Bihuela
Llaki llakilla kidajun,	Is suffering greatly,
S *Kanmá, pantashka, tuntu!*	*You, indeed, are mistaken, stupid!*
...(music alone)...	... ...
S *Kaya ----*	*Tomorrow ----*
...(music alone)...	... ...
S *Gerónimo, ñuka ña Pozuzo-tukuchinamari.*	*Gerónimo, now I am to finish off the Pozuzo affair, indeed.*
G Na, Sergio Bihuela Pozuzo-	No, Sergio Bihuela Pozuzo-
S Na.	No.
...(music alone)...	... ...
G Sergio Bihuela	Sergio Bihuela
Pozuzo runami tukujun,	Is becoming a Pozuzo man,
S (laughs)	(laughs)
G Sergio Bihuela	Sergio Bihuela
Pozuzo runami tukujun,....	Is becoming a Pozuzo man,....

"Ruku kuskungu" ("Old owl").



Performance A., 1st *wawa velorio* attended, December 1979:
César – harpist (does not speak or sing)
S(ergio) – singer
R(oberto) – fellow singer
J(ohn Schechter) – ethnomusicologist present, invited by harpist and harpist's family, to attend the ritual

Achi mamaka machashka,

The godmother, drunk,

Achi taitaka chinkashka

The godfather, disappeared,

Achi mamaka machashka,

The godmother, drunk,

(music alone)...

NI.7.

J? L

N— t=j ----- fr—

h—

H

•

0

0------

Performance A., 2nd wawa velorio attended, January 1980:

S(ergio) - harpist and singer

G(erónimo) - fellow singer

G Sergio Bihuela

Sergio Bihuela

Llaki llakilla kidajun,

Is suffering greatly,

S (laughs)

(laughs)

G Sergio Bihuela

Sergio Bihuela

Llaki llakilla kidajun,

Is suffering greatly,

S Kanmá, pantashka, tuntu!

You, indeed, are mistaken, stupid!

...(music alone)...

S Kaya -—

Tomorrow —

...(music alone)...

S Gerónimo, ñuka ña Pozuzo-

Gerónimo, now I am to finish o ff

tukuchinamari.

the Pozuzo affair, indeed.

G Na. Sergio Bihuela Pozuzo-

No. Sergio Bihuela Pozuzo-

S Nil

No.

...(music alone)...

G Sergio Bihuela

Sergio Bihuela

Pozuzo runami tukujun,

Is becoming a Pozuzo man,

S (laughs)

(laughs)

G Sergio Bihuela

Sergio Bihuela

Pozuzo runami tukujun,....

Is becoming a Pozuzo man,....

"Ruku k uskungu" ("O ld owl").

4 6 c p p p p p p p - J m J U)

J 1 J i j i j i j i . f r II

Performance A., 1st wawa velorio attended, December 1979:

César - harpist (does not speak or sing)

S(ergio) - singer

R(oberto) - fellow singer

J(ohn Schechter) — ethnomusicologist present, invited by harpist and harpist's family, to attend the ritual

...(music alone)...	... ...
S *Achi taita Roberto Alcázarka mana bailankapa munanllu, kunanka tiyata laduman sakishka tiyajun.*	*Godfather Roberto, Alzázar does not want to dance, now he's left the woman off to the side.*
(several laugh)	(several laugh)
...(music alone)...	... ...
S *Roberto mashi, Alcázarmi ña kandankapa kimirijun, achi taitallata kandagrijun.*	*Compañero Roberto, Alcázar, now is approaching to sing, the godfather himself is going to sing.*
(laughs)	(laughs)
...(music alone)...	... ...
R *Sergio Bibuelami kaipi kandagrín, kai, achi taita prupiu paika, wawamantap'sh paika ach' taitalla llujshi-*	*Sergio Bihuela here is going to sing; he is the real godfather; because of the child he'll go out as godfather himself-*
S (laughs)	(laughs)
S *Llullandami, ama kriy'nkichu!*	*Lying, don't believe it!*
(several laugh)	(several laugh)
R *Wawamand-*	*Because of the child-*
J *Kandashpa kandashpa. . na rimashpa.*	*Singing, singing. . not talking.*
R (laughs)	(laughs)
R *Peru, agwandanki.*	*But, wait.*
...(music alone)...	... ...
S *Roberto Alcázarka, ñuka achi taitaka nishka kantagrín ña.*	*Roberto Alcázar, my so-called god- father now is going to sing.*
(several laugh)	(several laugh)
R *Mana shinachu.*	*Not so.*
...(music alone)...	... ...
R Ruku kuskungu jawa pakaipi Wañui wakaita wakajunmari, Ruku kuskungu jana pakaipi Wañui wakaita wakajunmari,	The old owl in his nest above Wails indeed his death-wail, The old owl in his nest above Wails indeed his death-wail,
[1868: Rucu cuscungu Jatum pacaipi Huañui huacaihuan Huacacurcami;]	**[The old owl in his large nest With his death-wail was wailing;]**
...(music alone)...	... ...
S *Kanta, kantai.*	*Sing, sing.*
R Urpi wawapash janaj pachapi Wañui wakaita wakajunmari, Urpi wawapash janaj pachapi Wañui wakaita wakajunmari,	And the dove-child in heaven It is wailing, indeed, the death-wail, And the dove-child in heaven It is wailing, indeed, the death-wail,
[1868: Urpi huahuapas*Janac yurapi* Llaqui llaquilla Huacacurcami.]	**[And the dove-child *Up in the tree* Was wailing very sorrowfully.]**
S *Ama wakankichu!*	*Don't cry!*
...(music alone)...	... ...
R *-anita, imata pyinsanki,*	*-anita, what are you thinking,*
R *Sergio Bi- Bibuelami kani, ñukaka!*	*Sergio Bi- I am Sergio Bihuela!*
(Sergio and others laugh)	(Sergio and others laugh)
...(music alone)...	... ...
S *-anita ---- ama wakankichu, peru . . _ kanpa wawakashi wakimpika wañunkami!*	*-anita ---- don't cry, please . . it seems like your child, all of a sudden, is going to die!*
...(music alone)...	... ...

...(music alone)...

S A chi taita Roberto Alcázarka

Godfather Roberto, Alzázar

mana bailankapa munanllu,

does not want to dance,

kunanka tiyata laduman

now he's left the woman o ff

sakishka tiyajun.

to the side.

(several laugh)

(several laugh)

...(music alone)...

S Roberto mashi, Alcázarmi ña

Compañero Roberto, Alcázar, now

kandankapa kimirijun, achi

is approaching to sing, the

taitallata kandagrijun.

godfather him self is going to sing.

(laughs)

(laughs)

...(music alone)...

R Sergio Bihuelami kaipi

Sergio Bihuela here

kandagrín, kai, achi taita

is going to sing; he is the

prupiu paika, wawamantap’sh

real godfather; because o f the child

paika ach’ taitalla llujshi-

he’ll go out as godfather himself-

S (laughs)

(laughs)

S Llullandami, ama kriy’nkichu!

Lying, don’t believe it!

(several laugh)

(several laugh)

R Wawamand-

Because o f the child-

J Kandashpa kandashpa. .

Singing, singing. .

na rimashpa.

not talking.

R (laughs)

(laughs)

R Peru, agwandanki.

But, wait.

...(music alone)...

S Roberto Alcázarka,

Roberto Alcázar,

ñuka achi taitaka

my so-called godnishka kantagrín ña.

father now is going to sing.

(several laugh)

(several laugh)

R Mana shinachu.

Not so.

...(music alone)...

R Ruku kuskungu jawa pakaipi

The old owl in his nest above

W añui wakaita wakajunmari,

Wails indeed his death-wail,

Ruku kuskungu jana pakaipi

The old owl in his nest above

W añui wakaita wakajunmari,

Wails indeed his death-wail,

11868: Rucu cuscungu Jatum pacaipi

[The old owl in his large nest

H uañui huacaihuan Huacacurcami;]

With his death-wail was wailing;]

...(music alone)...

S Kanta, kantai.

Sing, sing.

R Urpi wa wap ash ianai pachapi

And the dove-child in heaven

W añui wakaita wakajunmari,

It is wailing, indeed, the death-wail,

Urpi wawapash ianai pachapi

And the dove-child in heaven

W añui wakaita wakajunmari,

It is wailing, indeed, the death-wail,

r 1868: Urpi huahuapas Janac yurapi

[And the dove-child Up in the tree

Llaqui llaquilla Huacacurcami.]

W as wailing very sorrowfully.]

S A m a wakankichu!

Don’t cry!

...(music alone)...

R -anita, imata pyinsanki,

-anita, what are you thinking,

R Sergio Bi- Bihuelami kani, ñukaka!

Sergio Bi- I am Sergio Bihuela!

(Sergio and others laugh)

(Sergio and others laugh)

...(music alone)...

S -anita —- ama wakankichu, peru .

-anita — don’t cry, please . .

kanpa wawakashi wakimpika

it seems like your child, all

wañunkami!

o f a sudden, is going to die!

...(music alone)...

S *Kantai, taita, achi taita.*	*Sing, father, godfather.*
...(music alone)...	... ...
R Puma makiwan-	With the paws of a puma-
(Sergio and others laugh)	(Sergio and others laugh)
R Puma shunguwan atuj makiwan	With a puma heart, with a wolf's paws
Llamata shina tukuchirkami,	(Yet) they did him in like a sheep,
Puma shunguwan atuj makiwan	With a puma heart, with a wolf's paws
Llamata shina tukuchirkami	(Yet) they did him in like a sheep,
...(music alone)...	... ...
S *Kanta, kantai.*	*Sing, sing.*
...(music alone)...	... ...
S *A vir, kikin ñaupa, ñuka katisha.*	*Let's see, you first, I shall follow.*
R *Ya.*	*OK.*
S *Ña.*	*Now.*
R *Katinkichá?*	*You'll follow?*
S *Ari.*	*Yes.*
...(music alone)...	... ...
R Puma shunguwan llama-	With a puma heart, sheep-
R *Chujta! Chai pantachun-*	*Damn! That that errs-*
S *Ama pantaichu.*	*Don't make mistakes.*
R Puma shunguwan atuj makiwan	With a puma heart, with a wolf's paws
Llamata shina tukuchirkami.	(Yet) they did him in like a sheep,
Puma shunguwan atuj makiwan	With a puma heart, with a wolf's paws
Llamata shina tukuchirkami,	(Yet) they did him in like a sheep,
Kurraljundailla llamakunapa	The corral just filled with sheep
Illai illami kidajurkami,	None at all remained,
Kurraljundailla llamakunapa	The corral just filled with sheep
Illai illailla kidajurkami,	None at all remained,
...(music alone)...	... ...
J *Alimi kantashpa.*	*Singing well.*
...(music alone)...	... ...
R (whistles melody)	(whistles melody)
S **Achi taitaka wakajunmari**	**The godfather is crying, indeed,**
Llaki llakilla tiyajujunmari,	**He is very sad, certainly,**
Achi taitaka wakajunmari	**The godfather is crying, indeed,**
Llaki llakilla kumpariyajunmi.	**He is keeping company (here) very sadly,**
...(music alone)...	... ...
S *Allimari, kashna.*	*Real good, like that.*
...(music alone)...	... ...
S Rubirtu tiyuka llaki llakilla	Roberto very sad
---- jatalla shina ----	---- like ----
Rubirtu tiyuka llaki llakilla	Roberto very sad
---- shinacha nijun,	---- perhaps like that, he is saying,
...(music alone)...	... ...
S *Taita Jusi María Alcázarka, rijun ña kuliramanta, mana utsja shamunllachu nijunmi!*	*José María Alcázar, a father, is going away, now, due to anger, saying he's just not going to come back quickly!*
...(music alone)...	... ...
S *Kanta, kantayá.*	*Sing, go ahead and sing.*

S Kantai, taita, achi taita.

Sing, father, godfather.

...(music alone)...

R Pum a makiwan-

With the paws of a puma-

(Sergio and others laugh)

(Sergio and others laugh)

R Pum a shunguwan atuj makiwan

With a puma heart, with a wolf's

paws

Llamata shina tukuchirkami,

(Yet) they did him in like a sheep,

Pum a shunguwan atuj makiwan

With a puma heart, with a. wolf's

paws

Llamata shina tukuchirkami

(Yet) they did him in like a sheep,

...(music alone)...

S Kanta, kantai.

Sing, sing.

...(music alone)...

S A vir, kikin ñaupa, ñuka katisha.

Let’s see, you first, I shall follow.

R Ya.

OK.

S Ña.

Now.

R Katinkichá?

You’ll follow?

S A n .

Y e s.

...(music alone)...

R Pum a shunguwan llama-

With a puma heart, sheep-

R Chujtal Chai pantacbun-

Damn! That that errs-

S Am a pantaichu.

Don't make mistakes.

R Puma shunguwan atuj makiwan

W ith a puma heart, with a wolf's

paws

Llamata shina tukuchirkami.

(Yet) they did him in like a sheep,

Pum a shunguwan atuj makiwan

W ith a puma heart, with a wolf's

paws

Llamata shina tukuchirkami,

(Yet) they did him in like a sheep,

Kurraljundailla llamakunapa

The corral just filled with sheep

Illai illami kidajurkami,

None at all remained,

Kurraljundailla llamakunapa

The corral just filled with sheep

Illai illailla kidajurkami,

None at all remained,

...(music alone)...

J A lim i kantashpa.

Singing well.

...(music alone)...

R (whistles melody)

(whistles melody)

S Achi taitaka wakajunmari

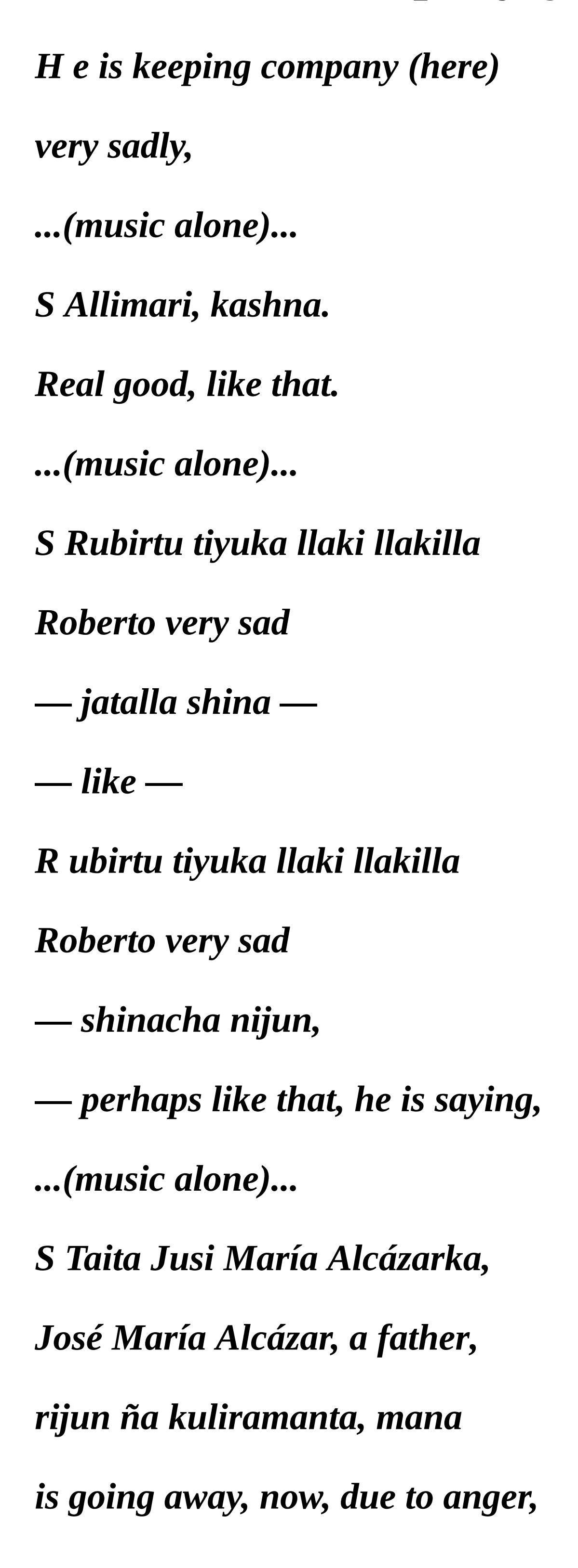
The godfather is crying, indeed,

Llaki llakilla tiyajujunmari,

H e is very sad, certainly,

Achi taitaka wakajunmari

The godfather is crying, indeed,



Llaki llakilla kumpariyajunmi.

H e is keeping company (here)

very sadly,

...(music alone)...

S Allimari, kashna.

Real good, like that.

...(music alone)...

S Rubirtu tiyuka llaki llakilla

Roberto very sad

— jatalla shina —

— like —

R ubirtu tiyuka llaki llakilla

Roberto very sad

— shinacha nijun,

— perhaps like that, he is saying,

...(music alone)...

S Taita Jusi María Alcázarka,

José María Alcázar, a father,

rijun ña kuliramanta, mana

is going away, now, due to anger,

utsja shamunllachu nijunmi!

saying he’s ju st not going to come

back quickly!

...(music alone)...

S Kanta, kantayá.

Sing, go ahead and sing.

...(music alone)...	... ...
S *Rusa María, uyakataka, hasta fiña fiñagu kushi kushigu ---- rikumujun!*	*Rusa María, listener, even very angry - very happy she is looking here!*
...(music concludes)....	... .

- -

Performance B., 1st *wawa velorio* attended, December 1979:
César – harpist (does not speak or sing)
S(ergio) – singer
R(oberto) – fellow singer

S -akilla shamujushpami Wakai wakailla tigrajurkani, Ñukata tiyu-shpa rikujushpami Kikinkapajmi shun- (laughs)	-coming very sad I was returning crying very much, The man looking at me Your heart- (laughs)
...(music alone)...	... ...
R Kumpaña jinti illaimantami	Due to the absence of accompanying persons
Llaki llakimi shuyajurkani,	I was waiting very sadly,
Kumpaña jinti illaimantaka	Due to the absence of accompanying persons
Llaki llakilla shuyajurkani,	I was waiting very sadly,
Pipash illajshna shayajurkani	I was waiting for whomever, be they absent,
Pipa illajshna purijurkani,	I was walking about – whomever, be they absent,
Pipa illajshna shayajurkani	I was standing for whomever, be they absent,
Pipa illajshna shuyajurkani,	I was waiting for whomever, be they absent,
...(music alone)...	... ...
S *Roberto Alcázarka, tabakutap'sh na japi ushashka tiyajun.*	*Roberto Alcázar is sitting, unable to grab a cigarette.*
R *Tabakuta kashpa, ishkai maki japin.*	*There being a cigarette, two hands grab it.*
S *Shinacha achi taita.*	*Like that, eh, godfather.*
R *Mitsamanta karka, shinacha achi taitaka.*	*It was because of stinginess, it was like that, godfather.*
...(music alone)...	... ...
R Kumpañankami yuyashpamari Ñuka purijurkaniyarika, Ñukakayari kumpañankami Yuyashpamari purijurkani,	Thinking of accompanying, indeed, I walked over, yes, I, yes, accompanying Thinking that, indeed, I walked over,
...(music alone)...	... ...
R -isti -istimi kunankarimpash Pakarigrinmi kunankarimp', -isti -istimi kunankarimpash Pakarigrinpa kunankarim',	---- ---- yes, and now And yes, now, it will be dawning, ---- ---- yes, and now Yes, now, it will be dawning,
...(music alone)...	... ...
R Tukuillamari rikunkapalla	Just for seeing everything, indeed,

...(music alone)...

S Rusa María, uyakataka, hasta

Rusa María, listener, even

fina fiñagu kushi kushigu

very angry - very happy

-— rikumujun!

she is looking here!

...(music concludes)....

Performance B., 1st wawa velorio attended, December 1979:

César - harpist (does not speak or sing)

S(ergio) - singer

R(oberto) - fellow singer

S -akilla shamujushpami

-coming very sad

Wakai wakailla tigrajurkani,

I was returning crying very much,

Nukata tiyu-shpa rikujushpami

The man looking at me

Kikinkapajmi shun- (laughs)

Your heart- (laughs)

...(music alone)...

R Kumpaña jinti illaimantami

Due to the absence of

accompanying persons

Llaki llakimi shuyajurkani,

I was waiting very sadly,

Kumpaña jinti illaimantaka

Due to the absence of

accompanying persons

Llaki llakilla shuyajurkani,

I was waiting very sadly,

Pipash illajshna shayajurkani

I was waiting for whomever,

be they absent,

Pipa illajshna purijurkani,

I was walking about - whomever,

be they absent,

Pipa illajshna shayajurkani

I was standing for whomever,

be they absent,

Pipa illajshna shuyajurkani,

I was waiting for whomever,

be they absent,

...(music alone)...

S Roberto Alcázarka, tabakutap'sh

Roberto Alcázar is sitting, unable to

na japi ushashka tiyajun.

grab a cigarette.

R Tabakuta kashpa, ishkai maki

There being a cigarette, two hands

jap in.

grab it.

S Shinacba achi taita.

Like that, eh, godfather.

R Mitsamanta karka, shinacha

It was because o f stinginess,

it was like

achi tait aka.

that, godfather.

...(music alone)...

R Kumpañankami yuyashpamari

Thinking of accompanying, indeed,

Nuka purijurkaniyarika,

I walked over, yes,

Nukakayari kumpañankami

I, yes, accompanying

Yuyashpamari purijurkani,

Thinking that, indeed, I walked over,

...(music alone)...

R -isti -istimi kunankarimpash

— yes, and now

Pakarigrinmi kunankarim p',

And yes, now, it will be dawning,

-isti -istimi kunankarimpash

yes, and now

Pakarigrinpa kunankarim ',

Yes, now, it will be dawning,

...(music alone)...

R Tukuillamari rikunkapalla

Just for seeing everything, indeed,

Tukuillamari uyankapalla	Just for hearing everything, indeed,
Tukuillamari rikunkapalla	Just for seeing everything, indeed,
Tukuillamari uyankapalla,	Just for hearing everything, indeed,
...(music alone)...	... ...
R Taita Jusi María Alcázar	José María Alcázar, father,
Bailankayashpa shuyajurkani,	I was waiting for him to begin dancing,
Taita Jusi María Alcázar	José María Alcázar, father,
Bailankayashpa shuyajurkani,	I was waiting for him to begin dancing,
Mana bailashpa ñaupa tyimbupi	Not dancing earlier
Ñaupa tyimbupi tiyajurkallami,	He was just sitting earlier,
Ña mana bailashpa kaipillayari	Now not dancing right here, indeed,
Rikujunkapa shayajurkalla,	He just stood up to look,
...(music alone)...	... ...
R Iriz irizu shayajurkanki	---- ---- you stood up
Irizullami tiyajurka ----	There was ----
...(music alone)...	... ...
R Ima milagrutayariyari	What a miracle, indeed,
Kunankarimpash bailaju rijpi,	And now, yes, going to dance,
Ima milagrutayariyari	What a miracle, indeed,
Kunankarimpash bailaju rinki,	And now, yes, you are going to dance,
...(music alone)...	... ...
Someone: *Agwandanki, maistru.*	*Wait, maestro.*
R *Kampa na ushanki bailaita,*	*For you, you don't know how to dance,*
Jusi María Alcázar tiyushka,	*José María Alcázar man,*
Maistru kari mas ki, jamzi maki,	*The maestro is a man, even if his______ hands are small,*
Aisajunkallami.	*He's just pulling fine.*
...(music alone)...	... ...
R *Piunta bailajunkiyá!*	*(Female) worker, go and dance!*
Someone: *Rijsinkichuyá? Chai.*	*In fact, do you know her? That one.*
R *Mana rijsinichu.*	*I don't know her.*
Someone: *Na rijsiín-?*	*You don't know her?*
R *Mana.*	*No.*
Someone: *Chai, ---- tiyagumi.*	*That one (is) ---- woman.*
R *Ah, ya. Kumari michuajanawán!*	*Oh, yes. With comadre michuajana!*
...(music alone)...	... ...
R *Aiyayai, caraju.*	*Aiyayai, dammit.*
...(music alone)...	... ...
R Makai tukushpa kaigupi kaya	Coming to blows here tomorrow
Tiyajunimari hijitagu.	I am, indeed, girl,
Makai tukushpa kaigupi kari	Coming to blows here man
Tiyajunimari hijitagu,	I am, indeed, girl,
...(music alone)...	... ...
R Kumpaña jinti illashpamari	Accompanying persons absent indeed,
Ñukagullami bailajuni,	I am dancing alone,
Kumpaña jinti illashpamari	Accompanying persons absent indeed,
Ñukagullami bailajuni,	I am dancing alone,
...(music alone)...	... ...
Someone: Mikunkapalla mikujuni	I am eating just to eat
Yanka chishata tiyanajunlla,	It's just getting late for nothing,
R Mikunallata yuyanajujpi	Thinking just of a meal
Diltudumari kulirari,	Get angry completely, indeed,

TukuiUamari uyankapalla

Just for hearing everything, indeed,

Tukuillamari rikunkapalla

Just for seeing everything, indeed,

TukuiUamari uyankapalla,

Just for hearing everything, indeed,

...(music alone)...

R Taita Jusi María Alcázar

José María Alcázar, father,

Bailankayashpa shuyajurkani,

I was waiting for him to begin

dancing,

Taita Jusi María Alcázar

José María Alcázar, father,

Bailankayashpa shuyajurkani,

I was waiting for him to begin

dancing,

Mana bailashpa ñaupa tyimbupi

Not dancing earlier

Ñaupa tyimbupi tiyajurkallami,

H e was just sitting earlier,

Ña mana bailashpa kaipillayari

Now not dancing right here, indeed,

Rikujunkapa shayajurkalla,

H e just stood up to look,

...(music alone)...

R Iriz irizu shayajurkanki

you stood up

Irizullami tiyajurka —

There was —

...(music alone)...

R Ima milagrutayariyari

W hat a miracle, indeed,

Kunankarimpash bailaju rijpi,

And now, yes, going to dance,

Ima milagrutayariyari

W hat a miracle, indeed,

Kunankarimpash bailaju rinki,

And now, yes, you are going to dance,

...(music alone)...

Someone: Agwandanki, maistru.

Wait, maestro.

R Kampa na ushanki bailaita,

For you, you don't know

how to dance,

Jusi Maria Alcazar tiyushka,

José Maria Alcazar man,

Maistru kari mas ki, jam zi maki,

The maestro is a man, even i f his ____

hands are small,

Aisajunkallami.

He's just pulling fine.

...(music alone)...

R Piunta bailajunkiyá!

(Female) worker, go and dance!

Someone: Rijsinkichuyá? Chai.

In fact, do you know her? That one.

R Mana rijsinichu.

I don't know her.

Someone: Na rijsiin-?

You don’t know her?

R Mana.

No.

Someone: Chai, —- tiyagumi.

That one (is)

woman.

R Ah, ya. Kumari michuajanawán!

Oh, yes. W ith comadre michuajana!

...(music alone)...

R Aiyayai, caraju.

Aiyayai, dammit.

...(music alone)...

R Makai tukushpa kaigupi kaya

Coming to blows here tomorrow

Tiyajunimari hijitagu.

I am, indeed, girl,

Makai tukushpa kaigupi kari

Coming to blows here man

Tiyajunimari hijitagu,

I am, indeed, girl,

...(music alone)...

R Kumpaña jinti illashpamari

Accompanying persons absent indeed,

Nukagullami bailajuni,

I am dancing alone,

Kumpaña jinti illashpamari

Accompanying persons absent indeed,

Nukagullami bailajuni,

I am dancing alone,

...(music alone)...

Someone: Mikunkapalla mikujuni

I am eating just to eat

Yanka chishata tiyanajunlla,

It's just getting late for nothing,

R Mikunallata yuyanajujpi

Thinking just of a meal

D iltudumari kulirari,

Get angry completely, indeed,

Mikunallata yuyanajujpi	Thinking just of a meal
Diltudullami kulirari,	Get angry completely, indeed,
Mikunamanta diskitamaka	About the meal, it's said, indeed,
Mana shamunllu hijitagu,	That it doesn't come, girl,
Di-mikunamanta mana- shamun	About the meal, it doesn't come
Mikunamanta mana diskita,	The meal is not spoken about,
Someone: Diskitankalla yuyaipi kari	It'll just be said that a man
Yanka rikushpa tiyanajunllá,	Is looking for it for nothing, perhaps,
...(music alone)...	... ...
R Kashna tiyajuna kashpakayari	Yes, that being as it may
Ñukallatami tukui tuka,	Play everything for me,
Pakarishami ñukagullata	I'll greet the dawn all by myself
Sulugullata bailajushami,	I'll dance all by myself,
...(music alone)...	... ...

Mikunallata yuyanajujpi

Thinking just of a meal

Diltudullami kulirari,

G et angry completely, indeed,

Mikunamanta diskitamaka

About the meal, it's said, indeed,

Mana shamunllu hijitagu,

That it doesn't come, girl,

Di-mikunamanta mana- shamun

About the meal, it doesn't come

Mikunamanta mana diskita,

The meal is not spoken about,

Someone: Diskitankalla yuyaipi kari

I t'll just be said that a man

Yanka rikushpa tiyanajunllá,

Is looking for it for nothing, perhaps,

...(music alone)...

R Kashna tiyajuna kashpakayari

Yes, that being as it may

Nukallatami tukui tuka,

Play everything for me,

Pakarishami ñukagullata

I 'll greet the dawn all by myself

Sulugullata bailajushami,

I 'll dance all by myself,

...(music alone)...

Fiestas Tradicionales:
Sistemas Religiosos y
Dimensiones Cosmológicas

Fiestas Tradicionales:

S istem a s Religiosos y

D im en sio n es C o sm o ló g ica s

ASPECTOS COSMOLÓGICOS DE LA RELIGIOSIDAD ANDINA

Bruno Schlegelberger

Quisiera presentarles sucintamente unos resultados de mi investigación sobre la cosmovisión religiosa de una comunidad indígena en el sur andino.

La investigación, que comprende entrevistas y observaciones, se realizó con ayuda del Padre Peter Hansen s.j. desde enero hasta abril de 1988 en Quico (Dpto. de Cuzco, Prov. de Paucartambo). El esquema de las entrevistas abiertas incluía cuatro grupos de preguntas: el ciclo agrario, el ciclo vital, las relaciones entre sociedad e individuo y, finalmente, entre historia y mitos. En la praxis, los diálogos se limitaron, la mayoría de las veces, a los ciclos agrario y vital.

Los habitantes de Quico son parientes y vecinos de las comunidades de Q'eros y Japo. Q'eros es conocida a través de las investigaciones de Oscar Núñez del Prado. Desde la carretera que lleva de Urcos por Ocongate y en dirección a Quince Mil, se puede alcanzar Quico a pie o a lomo de mula por un sendero a unos 4.800 metros de altura. A la comunidad de Quico pertenecen 45 familias con unas 150 a 200 personas. La comunidad está situada en un valle alto. El terreno comunal abarca 13.600 hectáreas y se extiende desde Hatun Quico (4.100 m), pasando por Huch'uy Quico (3.500 m) y Tambo (3.000 m), hasta bajar a la selva tropical. Bajando desde Tambo hacia el valle, a cuatro horas de camino, se encuentran los campos de maíz a 2.000 metros de altura. El lugar de residencia, propiamente dicho, es Hatun Quico. Todas las familias tienen allí sus cabañas de piedra. Sólo tres familias viven permanentemente en Huch'uy Quico. Pero casi todas tienen una cabaña, un poco menos confortable y más pequeña, a la altura de Huch'uy Quico. En la zona de los campos de maíz sólo se alzan cabañas provisorias durante el trabajo. El suelo es bueno y las patatas de Quico y Hatun Q'eros son codiciadas en toda la región. La siembra de la patata tiene lugar en octubre, a veces también en septiembre, y la cosecha en mayo. A 3.000 metros de altura, las patatas se siembran ya en agosto y se cosechan en enero. A una altura de 3.000 metros, valle abajo, dispone la comunidad de leña para el fuego y los quehaceres. Se crían llamas, alpacas y ovejas; también tienen algunos mulos. Las patatas, como en toda la región andina, se conservan como *ch'uñu*. La carne se seca al sol y se almacena así. Carne fresca sólo hay los días de fiesta. No hay verdura. Sólo alguno que otro se ha dejado animar a plantar cebollas. Los pocos huevos de gallina existentes son casi siempre vendidos, por ejemplo, para poder comprar alcohol para los días de fiesta. Se han acostumbrado a comprar arroz, el cual se deja almacenar bien.

A S P E C T O S C O SM O L Ó G IC O S

DE LA RELIGIOSIDAD ANDINA

Bruno S c h le g e lb e r g e r

Q uisiera presentarles sucintam ente unos resultados de mi investigación sobre la cosmovisión religiosa de una com unidad indígena en el sur andino.

La investigación, que com prende entrevistas y observaciones, se realizó con ayuda del Padre P eter H ansen s.j. desde enero hasta abril de 1988 en Q uico (Dpto. de Cuzco, Prov. de Paucartam bo). El esquema de las entrevistas abiertas incluía cuatro grupos de preguntas: el ciclo agrario, el ciclo vital, las relaciones entre sociedad e individuo y, finalmente, entre historia y mitos.

En la praxis, los diálogos se limitaron, la mayoría de las veces, a los ciclos agrario y vital.

Los habitantes de Q uico son parientes y vecinos de las com unidades de Q ’eros y Japo. Q ’eros es conocida a través de las investigaciones de O scar N úñez del Prado. D esde la carretera que lleva de Urcos por O congate y en dirección a Q uince Mil, se puede alcanzar Q uico a pie o a lomo de muía por un sendero a unos 4.800 m etros de altura. A la com unidad de Q uico p e rte necen 45 familias con unas 150 a 200 personas. La com unidad está situada en un valle alto. El terreno comunal abarca 13.600 hectáreas y se extiende desde H atu n Q uico (4.100 m), pasando por H u c h ’uy Q uico (3.500 m) y Tam bo (3.000 m), hasta bajar a la selva tropical. Bajando desde T am bo hacia el valle, a cuatro horas de camino, se encuentran los campos de maíz a 2.000 m etros de altura. El lugar de residencia, propiam ente dicho, es H atu n Quico. Todas las familias tienen allí sus cabañas de piedra. Sólo tres familias viven perm anentem ente en H u c h ’uy Quico. Pero casi todas tienen una cabaña, un poco m enos confortable y más pequeña, a la altura de H u c h ’uy Quico. En la zona de los campos de maíz sólo se alzan cabañas provisorias durante el trabajo. El suelo es bueno y las patatas de Q uico y H atun Q ’eros son codiciadas en toda la región. La siembra de la patata tiene lugar en octubre, a veces tam bién en septiem bre, y la cosecha en mayo. A 3.000 m etros de altura, las patatas se siem bran ya en agosto y se cosechan en enero. A una altura de 3.000 m etros, valle abajo, dispone la com unidad de leña para el fuego y los quehaceres. Se crían llamas, alpacas y ovejas; tam bién tienen

algunos mulos. Las patatas, como en toda la región andina, se conservan como ch'uñu. La carne se seca al sol y se almacena así. Carne fresca sólo hay los días de fiesta. N o hay verdura.

Sólo alguno que otro se ha dejado animar a plantar cebollas. Los pocos h u evos de gallina existentes son casi siempre vendidos, por ejemplo, para poder com prar alcohol para los días de fiesta. Se han acostum brado a com prar arroz, el cual se deja almacenar bien.

La tradición cristiana de la comunidad de Quico en la época poscolonial ha estado influída por el régimen de la hacienda. Con la Ley de Reforma Agraria, promulgada en junio de 1969 bajo el gobierno de Juan Velasco Alvarado, los habitantes de Quico alcanzaron su independencia. Desde entonces—y si se exceptúa la romería al Señor Qoyllu(r) Rit'i, que los campesinos organizan casi totalmente por su cuenta—Quico ha quedado fuera por completo del horizonte de la pastoral eclesial.

La religión de los habitantes de Quico se nos presenta como condicionada esencialmente por el espacio vital. En el centro de la piedad está por lo tanto la relación con la tierra, la veneración de la Pachamama y de los Apus. Sin embargo, la población indígena de Quico, a pesar del aislamiento geográfico, no vive independiente del mundo exterior, cuya superioridad se hace notar todavía después de haber quedado libres de la servidumbre de la hacienda.

La relación con el mundo exterior, marcado por el cristianismo, aparece mediatizada en Quico por la presencia de la Mamacha Carmen y del Taytacha Pascua, que son venerados en la capilla proveniente todavía del tiempo de la hacienda. Mamacha Carmen y Taytacha Pascua forman una parte integral de la religión vivida en Quico. El trato con ellos es de confianza, pero también se sabe que no quieren ser tratados de la misma manera que Pachamama y los Apus. Los dos santos de la capilla están, por así decirlo, entre el mundo interior y el exterior. Se puede danzar en su honor, pero no se les ofrece ningún despacho[1], sino sólo velas y adornos. Mientras que a Taytacha Pascua y a la Mamacha Carmen sólo se les puede visitar en la capilla, la población indígena se encuentra con la Pachamama y los Apus por todos los caminos.

La veneración de los dos santos de Quico se limita principalmente a una velada durante la noche del Viernes Santo al Sábado Santo (de Gloria) que se organiza en su honor. Por Pascua se celebra el *arco tanqay*. La celebración en la noche del Sábado Santo es, según explica Sebastián Succly (hombre de 45 años que goza de una cierta autoridad y es llamado mandón), para el Taytacha: "velamos por amor de nuestro Taytacha, para nuestro Taytacha guardamos la velada, para que vivamos, para que nos dé vida y salud."

El rito del *arco tanqay* se celebra de la siguiente manera: el domingo de Pascua por la mañana después de la misa llevan la cruz, cubierta por un poncho rojo, de la capilla al calvario. Casi todos los pueblos de los Andes tienen una montaña del calvario parecida. Normalmente, ese lugar sagrado se encuentra en una pequeña colina. Allí se ofrecen a los antepasados sacrificios durante unas fechas fijas (cf. van den Berg 1985:90–1). En Quico, el calvario está tan sólo a unos 500 metros de la capilla del pueblo. Antes de comenzar la procesión, dos grupos de seis hombres cada uno dan vueltas a la capilla danzando en direcciones opuestas.[2] También acompañan la procesión danzando. En el calvario ponen la cruz en una pequeña capilla. Por la tarde, los hombres, que repartidos en tres grupos han sido ya invitados a comer en las cabañas de las autoridades, se reunen en la plaza delante de la capilla para

La tradición cristiana de la com unidad de Q uico en la época poscolonial ha estado influida p o r el régimen de la hacienda. Con la Ley de Reforma Agraria, prom ulgada en junio de 1969 bajo el gobierno de Juan Velasco Alvarado, los habitantes de Q uico alcanzaron su independencia. D esde entonces— y si se exceptúa la romería al Señor Qoyllu(r) Rit'i, que los cam pesinos organizan casi totalm ente por su cuenta— Q uico ha quedado fuera por com pleto del horizonte de la pastoral eclesial.

La religión de los habitantes de Q uico se nos presenta como condicionada esencialm ente por el espacio vital. En el centro de la piedad está p o r lo tanto la relación con la tierra, la veneración de la Pacham am a y de los Apus. Sin em bargo, la población indígena de Quico, a pesar del aislamiento geográfico, no vive independiente del m undo exterior, cuya superioridad se hace notar todavía después de haber quedado libres de la servidum bre de la hacienda.

La relación con el m undo exterior, m arcado por el cristianismo, aparece m ediatizada en Q uico por la presencia de la Mamacha Carm en y del Taytacha Pascua, que son venerados en la capilla proveniente todavía del tiem po de la hacienda. Mamacha Carm en y Taytacha Pascua form an una parte in tegral de la religión vivida en Quico. El trato con ellos es de confianza, pero tam bién se sabe que no quieren ser tratados de la misma m anera que P achamama y los Apus. Los dos santos de la capilla están, por así decirlo, entre el m undo interior y el exterior. Se puede danzar en su honor, pero no se les ofrece ningún despacho1, sino sólo velas y adornos. M ientras que a Taytacha Pascua y a la M amacha Carm en sólo se les puede visitar en la capilla, la p o blación indígena se encuentra con la Pacham am a y los Apus por todos los caminos.

La veneración de los dos santos de Q uico se limita principalm ente a una velada durante la noche del Viernes Santo al Sábado Santo (de Gloria) que se organiza en su honor. P or Pascua se celebra el arco tanqay. La celebración en la noche del Sábado Santo es, según explica Sebastián Succly (hom bre de 45

años que goza de una cierta autoridad y es llamado m andón), para el Taytacha: "velamos por am or de nuestro Taytacha, para nuestro Taytacha

guardam os la velada, para que vivamos, para que nos dé vida y salud.”

El rito del arco tanqay se celebra de la siguiente manera: el dom ingo de Pascua p o r la m añana después de la misa llevan la cruz, cubierta p o r un p o n cho rojo, de la capilla al calvario. Casi todos los pueblos de los Andes tienen una m ontaña del calvario parecida. Norm alm ente, ese lugar sagrado se encuentra en una pequeña colina. Allí se ofrecen a los antepasados sacrificios durante unas fechas fijas (cf. van den Berg 1985:90-1). En Q uico, el calvario está tan sólo a unos 500 m etros de la capilla del pueblo. Antes de comenzar la procesión, dos grupos de seis hom bres cada uno dan vueltas a la capilla danzando en direcciones opuestas.2 Tam bién acom pañan la procesión d anzando. E n el calvario ponen la cruz en una pequeña capilla. P or la tarde, los hom bres, que repartidos en tres grupos han sido ya invitados a com er en las cabañas de las autoridades, se reúnen en la plaza delante de la capilla para

comenzar los preparativos del *arco tanqay* (levantar un arco)[5]. Se construye con maderos una gran puerta y se envuelve en un paño tosco. Las mujeres traen fardos de paños preciosos, llijllas, fajines y ponchos. Los hombres cuelgan del arco todo cuanto pueden. Aparte de esto ponen allí toda clase de adornos, como cordones con gargantillas y algunas *achoqalla* (pieles de comadrejas), atadas a las cintas de adorno. El arco, decorado así con adornos, es levantado por los hombres con la ayuda de unas varas largas de tal forma que, cuando traigan la cruz, cubierta en el poncho rojo, del calvario a la capilla, pueda pasar bajo el arco adornado. Lo mismo que por la mañana, la procesión es acompañada por grupos de danzantes. Ahora son dos grupos de seis hombres y seis mujeres respectivamente. Danzan en dirección opuesta tres rondas alrededor de la capilla del calvario, acompañan la procesión danzando en corros y danzan finalmente otras tres vueltas alrededor de la capilla en el pueblo. La danza se llama *"isi aysay"*, lo que significa más o menos "estirar algo acompañándolo", con lo que denominan la cadena que forman los danzantes al darse la mano. La procesión entra en la capilla con la cruz pasando por debajo el arco. Allí se descubre la cruz y se corona a la Mamacha Carmen.

La costumbre del *arco tanqay* no es fácil de interpretar. Además de Quico, se conserva también en Q'eros y en Japo. En otros lugares no parecen conocerlo ni en esa forma ni bajo ese nombre. Posiblemente el *arco tanqay* se remonte a una paraliturgia cristiana. Esto no debe descartarse, si se tiene en cuenta que la celebración de la velada en la noche del viernes al Sábado Santo muestra rasgos que recuerdan la liturgia de la Semana Santa antes de su reforma al comienzo de los años cincuenta. Si se parte de esta hipótesis, la procesión podría simbolizar entonces la entrada del Cristo resucitado en el cielo. Pero esta hipótesis debería ser comprobada por investigaciones etnológicas y de historia de la liturgia.

Pero las entrevistas y otras afirmaciones complementarias llevan también al intérprete en otra dirección. El concepto de la fiesta de Pascua, Pascua de Resurrección, se entiende evidentemente como persona y pareja de la Mamacha Carmen. Así aparece la Pascua como la fiesta de dos santos, en cuyo honor se levanta el arco adornado con paños y ponchos. Esta hipótesis concuerda con la explicación de uno que nos decía que las llijllas son para la Mamacha Carmen y las otras cosas, cuyos nombres no entendí bien, para el Taytacha Pascua. Al preguntar cómo podría ser la relación mútua de Mamacha Carmen y Taytacha, supuso que quizás fueran esposos. En la misma dirección apunta la constatación de que el arco también se llama *"mamachaq arcon"*, arco de Mamacha. También se levantan arcos adornados con motivo de fiestas en otras partes y de otras formas. Hans van den Berg hace referencia a esta costumbre en la región aymaraparlante (van den Berg 1985:29). Allí el arco parece tener la función de resaltar a los novios en una boda con los regalos traídos para el adorno o a quienes preparan los festejos durante la fiesta del patrón del pueblo. En Quico no es así, puesto que la gente recibe al

com enzar los preparativos del arco tanqay (levantar un arco)1. Se construye con m aderos una gran puerta y se envuelve en un paño tosco. Las mujeres traen fardos de paños preciosos, llijllas, fajines y ponchos. Los hom bres cuelgan del arco todo cuanto pueden. A parte de esto ponen allí toda clase de adornos, como cordones con gargantillas y algunas achoqalla (pieles de com adrejas), atadas a las cintas de adorno. El arco, decorado así con adornos, es levantado por los hom bres con la ayuda de unas varas largas de tal forma que, cuando traigan la cruz, cubierta en el poncho rojo, del calvario a la capilla, pueda pasar bajo el arco adornado. Lo mismo que p o r la m añana, la procesión es acom pañada por grupos de danzantes. Ahora son dos grupos de seis hom bres y seis mujeres respectivamente. D anzan en dirección opuesta tres rondas alrededor de la capilla del calvario, acom pañan la procesión d an zando en corros y danzan finalmente otras tres vueltas alrededor de la capilla en el pueblo. La danza se llama "¿si ay say", lo que significa más o menos

"estirar algo acom pañándolo", con lo que denom inan la cadena que form an los danzantes al darse la mano. La procesión entra en la capilla con la cruz pasando po r debajo el arco. Allí se descubre la cruz y se corona a la Mamacha Carmen.

La costum bre del arco tanqay no es fácil de interpretar. Además de Quico, se conserva tam bién en Q 'eros y en Japo. E n otros lugares no parecen conocerlo ni en esa forma ni bajo ese nom bre. Posiblem ente el arco tanqay se rem onte a una paraliturgia cristiana. Esto no debe descartarse, si se tiene en cuenta que la celebración de la velada en la noche del viernes al Sábado Santo m uestra rasgos que recuerdan la liturgia de la Semana Santa antes de su reform a al comienzo de los años cincuenta. Si se parte de esta hipótesis, la procesión podría simbolizar entonces la entrada del Cristo resucitado en el cielo. Pero esta hipótesis debería ser com probada por investigaciones etnológicas y de historia de la liturgia.

Pero las entrevistas y otras afirmaciones complementarias llevan tam bién al intérprete en otra dirección. El concepto de la fiesta de Pascua, Pascua de Resurrección, se entiende evidentem ente como persona y pareja de la Ma-m

acha Carmen. Así aparece la Pascua como la fiesta de dos santos, en cuyo honor se levanta el arco adornado con paños y ponchos. Esta hipótesis concuerda con la explicación de uno que nos decía que las llijllas son para la M am acha C arm en y las otras cosas, cuyos nom bres no entendí bien, para el Taytacha Pascua. Al preguntar cómo podría ser la relación m utua de M amacha Carm en y Taytacha, supuso que quizás fueran esposos. En la misma dirección apunta la constatación de que el arco tam bién se llama "mamachaq arcon", arco de Mamacha. Tam bién se levantan arces adornados con motivo de fiestas en otras partes y de otras formas. H ans van den Berg hace referencia a esta costum bre en la región aymaraparlante (van den Berg 1985:29). Allí el arco parece tener la función de resaltar a los novios en una boda con los regalos traídos para el adorno o a quienes preparan los festejos durante la fiesta del patrón del pueblo. En Q uico no es así, puesto que la gente recibe al

final otra vez sus dones. Pero podría tratarse de dones simbólicos para Pascua Resurrección y Mamacha Carmen. El regreso de la cruz a la capilla sería como un *"tinkuy"* con la Mamacha.

A pesar de que la veneración del Taytacha Pascua y de la Mamacha Carmen sea limitada principalmente a esta celebración, la capilla continúa siendo un lugar importante en Quico. Desde allí parten las nuevas autoridades elegidas por la mañana del *chayampuy*[4] para regresar también allí por la tarde. La romería al Qoyllu(r) Rit'i comienza y termina también con una visita de los participantes en la capilla. En la plaza delante de la capilla se reúnen a danzar y deliberar. El papel que la capilla juega en la vida de Quico es verbalizado acertadamente en el diálogo con Luisa Chura (viuda de 60 años, una mujer muy activa):

Cuando hay un motivo, vamos a danzar a la iglesia. Así, sin más, no vamos a la iglesia.

¿Váis a la iglesia a hacer oraciones?

No, no.

¿No váis a rezar a la iglesia?

No vamos a rezar a la iglesia.

¿Dónde podéis rezar?

Sólo por Pascua solemos hacerlo, en la velada de Pascua, tú ya lo sabes, en esas ocasiones...

¿Se puede celebrar una misa por los difuntos?

Por los difuntos rezamos entrando en silencio, el fiscal nos manda rezar.

Cuando se habla en Quico del Taytacha, no se piensa sólo en el santo de la capilla que es venerado junto a su pareja, la Mamacha Carmen. Más poderoso que el Taytacha Pascua es el Taytacha del Qoyllu(r) Rit'i: "vamos todos a nuestro Taytacha. Todo el mundo lo conoce... Pero ese nuestro Taytacha castiga más, ¿verdad?" La romería del Taytacha de Qoyllu(r) Rit'i, de Nuestro Señor de la nieve brillante, tiene lugar por el Corpus Christi y se remonta a una aparición en el siglo XVIII.[5] La fecha de la fiesta hace referencia al tiempo del solsticio de invierno en el hemisferio sur. Tanto el lugar como las leyendas sobre el origen de la veneración así como el desarrollo de la romería dejan entrever referencias claras a la antigua religión andina. Junto a la veneración del Señor tiene lugar la veneración de los Apus (cf. Gow & Condori [2]1982:82–95). El Señor del Qoyllu(r) Rit'i aparece como más poderoso que Pascua Resurrección seguramente porque está más cerca del Apu Ausangate.

Pero la influencia religiosa del mundo exterior no está presente en Quico sólo a través de la romería del Qoyllu(r) Rit'i y los dos "santos", a quienes a su tiempo se venera en la capilla, con respeto, sino también en el recuerdo del sermonario cristiano. El anuncio de Dios como principio y fin del mundo no ha pasado sin dejar huella. En las entrevistas aparece el Taytacha como la última instancia del mundo en que vivimos. Debemos nuestra vida a Tay-

final otra vez sus dones. Pero podría tratarse de dones simbólicos para P ascua Resurrección y Mamacha Carmen. El regreso de la cruz a la capilla sería como un “tin ku y” con la Mamacha.

A pesar de que la veneración del Taytacha Pascua y de la M am acha C armen sea lim itada principalm ente a esta celebración, la capilla continúa siendo un lugar im portante en Quico. Desde allí parten las nuevas autoridades elegidas p o r la m añana del chayampuy para regresar tam bién allí p o r la tarde. La rom ería al Qoyllu(r) Rit’i comienza y term ina tam bién con una visita de los participantes en la capilla. E n la plaza delante de la capilla se reúnen a danzar y deliberar. El papel que la capilla juega en la vida de Q uico es verbalizado acertadam ente en el diálogo con Luisa C hura (viuda de 60 años, una mujer muy activa):

Cuando hay un motivo, vamos a danzar a la iglesia. Así, sin más, no vamos a la iglesia.

¿ V á is a la ig le sia a h a cer o ra cio n es?

No, no.

¿ N o v a is a reza r a la ig le sia ?

No vamos a rezar a la iglesia.

¿ D ó n d e p o d é is reza r?

Sólo por Pascua solemos hacerlo, en la velada de Pascua, tú ya lo sabes, en esas ocasiones...

¿ S e p u e d e c e le b r a r u n a m isa p o r lo s d ifu n to s ?

Por los difuntos rezamos entrando en silencio, el fiscal nos manda rezar.

C uando se habla en Q uico del Taytacha, no se piensa sólo en el santo de la

capilla que es venerado junto a su pareja, la M amacha Carmen. Más p o d e ro so que el Taytacha Pascua es el Taytacha del Qoyllu(r) R it'i: "vamos todos a nuestro Taytacha. T odo el m undo lo conoce... Pero ese nuestro Taytacha castiga más, ¿verdad?" La romería del Taytacha de Qoyllu(r) Rit'i, de N uestro Señor de la nieve brillante, tiene lugar po r el C orpus Christi y se rem onta a una aparición en el siglo X V III.' La fecha de la fiesta hace referencia al tiem po del solsticio de invierno en el hemisferio sur. T anto el lugar como las leyendas sobre el origen de la veneración así como el desarrollo de la romería dejan entrever referencias claras a la antigua religión andina. Ju n to a la veneración del Señor tiene lugar la veneración de los Apus (cf. G ow &

C ondori '1982:82-95). El Señor del Qoyllu(r) Rit'i aparece como más p o d eroso que Pascua Resurrección seguramente porque está más cerca del Apu Ausangate.

Pero la influencia religiosa del m undo exterior no está presente en Q uico sólo a través de la romería del Qoyllu(r) Rit'i y los dos "santos", a quienes a su tiem po se venera en la capilla, con respeto, sino tam bién en el recuerdo del serm onario cristiano. El anuncio de Dios como principio y fin del m undo no ha pasado sin dejar huella. En las entrevistas aparece el Taytacha como la última instancia del m undo en que vivimos. Debem os nuestra vida a Tay-

tacha, pero también a la Pachamama. Él puede encargarle "que nos deje crecer como a sus hijos". En el contexto de las preguntas sobre lo que espera a la gente después de la muerte, aparece Taytacha en el cielo como juez.

Las experiencias religiosas de los habitantes de Quico, sin embargo, no están primordialmente influenciadas por los poderes exteriores que forman el marco cristiano, sino por los que determinan su propio espacio vital. Consecuentemente está la veneración de la Pachamama y de los Apus en el centro de su piedad. En la vida diaria aparece esto de forma evidente en un pequeño gesto comparable a nuestra señal de la cruz. Nadie mastica coca o toma una bebida alcohólica sin derramar antes unas gotas del alcohol como ofrenda a la Pachamama y ofrecer la coca a los Apus. El centro de la piedad se puede observar claramente considerando las afirmaciones de las entrevistas bajo el punto de vista de los principales trabajos en el cultivo del campo y la ganadería.

A la pregunta sobre lo que hay que hacer para obtener una buena cosecha responden algunos refiriéndose al trabajo necesario y concienzudo, pero todos hablan como algo natural de los ritos religiosos con los que se dirigen a la tierra y a los Apus. Su relación con la tierra y los Apus está caracterizada por un recíproco "dar y recibir". Al practicar los ritos, los campesinos se comportan del mismo modo que cuando hacen una visita para pedirle a alguien un favor. Al igual que en Europa, por ejemplo, se le dice a uno "permítame Ud." o "disculpe Ud.", así también los campesinos comienzan sus ritos pidiendo permiso, saludan en señal de respeto y piden disculpas por las molestias. Después presentan su petición, ofrecen como muestra de cariño sus dones, observan si la ofrenda es aceptada, permanecen hablando un poco, mastican coca y finalmente se despiden (van den Berg 1989:46–7). Antonio Gerillo (hombre de 40 años, que ya estaba afectado por una grave tuberculosis, y había desempeñado en la comunidad todos los cargos importantes) parece defender una estricta reciprocidad en las relaciones con los poderes divinos. Dice de la Pachamama que es buena, pero luego aclara: "si nosotros no (la) hemos invitado bien, (entonces) ciertamente no habrá nada." Pero de ningún modo la relación en régimen de reciprocidad debe entenderse de forma mágica. Contra ésto está la frecuente insistencia de la necesidad del propio trabajo. También están en contra las afirmaciones de Sebastián Succly, quien a la ofrenda de dones a la Pachamama asocia también la esperanza de una buena cosecha, pero no ve en ello ninguna seguridad de que las papas queden protegidas de enfermedades.

En el contexto del cultivo de los campos, los Apus son venerados junto a la Pachamama. El *arariwa* (guarda de los campos de maíz) no sólo tiene la obligación de ofrecer despachos a la tierra para que dé fruto, sino también al Apu para que proteja la cosecha de lluvias torrenciales, granizo y rayos.

También son venerados Pachamama y los Apus para que protejan la fertilidad de los animales. Santos Machacca (hombre de por lo menos 60 años), que estaba encargado como fiscal de enseñar el catecismo a los niños) habla

tacha, pero tam bién a la Pachamama. Él puede encargarle "que nos deje crecer como a sus hijos". En el contexto de las preguntas sobre lo que espera a la gente después de la muerte, aparece Taytacha en el cielo como juez.

Las experiencias religiosas de los habitantes de Quico, sin embargo, no están prim ordialm ente influenciadas por los poderes exteriores que form an el m arco cristiano, sino por los que determ inan su propio espacio vital. C onsecuentem ente está la veneración de la Pacham am a y de los Apus en el centro de su piedad. En la vida diaria aparece esto de forma evidente en un p e queño gesto com parable a nuestra señal de la cruz. N adie mastica coca o tom a una bebida alcohólica sin derram ar antes unas gotas del alcohol como ofrenda a la Pacham am a y ofrecer la coca a los Apus. El centro de la piedad se puede observar claramente considerando las afirmaciones de las en trevistas bajo el punto de vista de los principales trabajos en el cultivo del cam po y la ganadería.

A la pregunta sobre lo que hay que hacer para obtener una buena cosecha responden algunos refiriéndose al trabajo necesario y concienzudo, pero to dos hablan como algo natural de los ritos religiosos con los que se dirigen a la tierra y a los Apus. Su relación con la tierra y los Apus está caracterizada por un recíproco "dar y recibir". Al practicar los ritos, los campesinos se com p ortan del mismo m odo que cuando hacen una visita para pedirle a alguien un favor. Al iqual que en Europa, por ejemplo, se le dice a uno "perm ítam e U d ." o "disculpe U d .", así tam bién los campesinos comienzan sus ritos p idiendo permiso, saludan en señal de respeto y piden disculpas por las m olestias. D espués presentan su petición, ofrecen como m uestra de cariño sus dones, observan si la ofrenda es aceptada, perm anecen hablando un poco, mastican coca y finalmente se despiden (van den Berg 1989:46-7). Antonio Gerillo (hom bre de 40 años, que ya estaba afectado por una grave tu b erculosis, y había desem peñado en la com unidad todos los cargos im portantes) parece defender una estricta reciprocidad en las relaciones con los poderes divinos. Dice de la Pacham am a que es buena, pero luego aclara: "si nosotros no (la) hemos invitado bien, (entonces) ciertam ente no habrá nad a." Pero de ningún m odo la relación en régimen de reciprocidad debe entenderse

de forma mágica. C ontra ésto está la frecuente insistencia de la necesidad del propio trabajo. Tam bién están en contra las afirmaciones de Sebastián Succly, quien a la ofrenda de dones a la Pacham am a asocia tam bién la esperanza de una buena cosecha, pero no ve en ello ninguna seguridad de que las papas queden protegidas de enfermedades.

E n el contexto del cultivo de los campos, los Apus son venerados junto a la Pachamama. El arariwa (guarda de los campos de maíz) no sólo tiene la obligación de ofrecer despachos a la tierra para que dé fruto, sino tam bién al A pu para que proteja la cosecha de lluvias torrenciales, granizo y rayos.

Tam bién son venerados Pacham am a y los Apus para que protejan la fertilidad de los animales. Santos M achacca (hom bre de por lo menos 60 años), que estaba encargado como fiscal de enseñar el catecismo a los niños) habla

entusiasmado de la fiesta de *llama walqay*, en la que los Apus y la tierra "mastican coca con mucho gusto" y se regocijan con los dones.

Si se pregunta qué relación tienen Taytacha, por una parte, y Pachamama y los Apus, por otra, entonces se constata lo siguiente: la colaboración de Taytacha y Pachamama aparece en los diálogos como algo armónico, mientras que la relación entre Taytacha y el Apu según las manifestaciones de los entrevistados es más bien problemática. Las relaciones de los campesinos con la Pachamama parecen ser más directas que con los Apus. Por lo menos, para el trato con los Apus se habla frecuentemente de mediadores, mientras que en el caso de la Pachamama, si exceptuamos la curación del susto, el resto no es así. Los *altomisayoq* hacían hablar a los Apus sobre todo en los tiempos antiguos. Hoy en día esto sucede muy raramente. Esta relación más directa de los campesinos con la Pachamama tiene su correspondencia clara en la relación completamente armónica del Taytacha, es decir Dios, con la Pachamama. Intervienen los dos, "ella nos mantiene en vida por mandato de él." Por ello el curandero Luis Phacsi Gerillo (hombre de 42 años, vive en Japo, en una comunidad vecina a Quico) ve fundamentada la veneración de la Pachamama en el mandato de Jesús. A la pregunta sobre cómo se entiende Nuestro Señor con la Pachamama, responde: "ofrecemos lo que ha mandado él, es verdad. Él ha ordenado que se ha de ofrecer, así como él (lo) ha dejado dispuesto."

Mientras que todos los entrevistados están de acuerdo en que entre Dios y la Pachamama hay relaciones armónicas, las afirmaciones sobre la relación entre los Apus y Dios son diferentes unas de otras. Sebastián Succly ve de forma crítica la colaboración de Apu y Taytacha. "Los Apus son como salvajes. Los Apus no pueden hablar con nuestro Taytacha." A la pregunta sobre si Taytacha podría hablar quizás con el Apu Ausangate, contesta: "no, no lo sé, no, en ningún caso con nuestro Taytacha." Una nueva pregunta sobre si Taytacha es amigo del Apu o si los dos son más bien enemigos, le lleva a decir: "por lo que yo sé, Apu y Taytacha son enemigos." Pero como Sebastián Succly describe al mismo tiempo la relación de Taytacha con la Pachamama como totalmente positiva, surge la pregunta de cuál es la razón de una valoración tan diferente. Pero veamos antes cómo valoran esa relación otros interlocutores. Apolinar Apaza Quispe (hombre de 30 años, entiende español y, entre los jóvenes, es uno de los que mejor saben cómo deben hacerse los cargos y los ritos) parece pensar de forma parecida a Sebastián Succly: "ellos (los Apus) no pueden hablar (con Dios)." Santos Machacca, por el contrario, a la pregunta sobre si un Apu puede hablar con Dios responde con un sucinto sí. Antonio Gerillo distingue: "un Apu con Dios, un buen Apu puede hablar, ciertamente. Cuando no es bueno, entonces no puede hablar... Pero los Apus están separados de Dios, separados, así es, verdad." Considerando esas afirmaciones en una visión de conjunto, entonces se pueden ver esbozadas en ellas dos razones para la distancia entre Taytacha y Apu. Por una parte parecen ver a los Apus, que son vistos sobre

entusiasm ado de la fiesta de llama walqay, en la que los Apus y la tierra “m astican coca con m ucho gusto” y se regocijan con los dones.

Si se pregunta qué relación tienen Taytacha, por una parte, y Pacham am a y los Apus, po r otra, entonces se constata lo siguiente: la colaboración de Taytacha y Pacham am a aparece en los diálogos como algo armónico, m ientras que la relación entre Taytacha y el Apu según las manifestaciones de los entrevistados es más bien problem ática. Las relaciones de los campesinos con la Pacham am a parecen ser más directas que con los Apus. P o r lo menos, para el trato con los Apus se habla frecuentem ente de mediadores, m ientras que en el caso de la Pacham am a, si exceptuam os la curación del susto, el resto no es así. Los altomisayoq hacían hablar a los Apus sobre todo en los tiempos antiguos. H oy en día esto sucede muy raramente. Esta relación más directa de los campesinos con la Pacham am a tiene su correspondencia clara en la relación com pletam ente armónica del Taytacha, es decir Dios, con la P achamama. Intervienen los dos, “ella nos mantiene en vida por m andato de él.”

P or ello el curandero Luis Phacsi Gerillo (hom bre de 42 años, vive en Japo, en una com unidad vecina a Quico) ve fundam entada la veneración de la Pacham am a en el m andato de Jesús. A la pregunta sobre cómo se entiende N uestro Señor con la Pachamama, responde: “ofrecemos lo que ha m andado él, es verdad. El ha ordenado que se ha de ofrecer, así como él (lo) ha dejado dispuesto.”

M ientras que todos los entrevistados están de acuerdo en que entre Dios y la Pacham am a hay relaciones armónicas, las afirmaciones sobre la relación entre los Apus y Dios son diferentes unas de otras. Sebastián Succly ve de forma crítica la colaboración de Apu y Taytacha. “Los Apus son como salvajes. Los Apus no pueden hablar con nuestro Taytacha.” A la pregunta sobre si Taytacha podría hablar quizás con el Apu Ausangate, contesta: “no, no lo sé, no, en ningún caso con nuestro Taytacha.” Una nueva pregunta sobre si Taytacha es amigo del Apu o si los dos son más bien enemigos, le lleva a decir: “por lo que yo sé, Apu y Taytacha son enem igos.” Pero como

Sebastián Succly describe al mismo tiem po la relación de Taytacha con la Pacham am a como totalm ente positiva, surge la pregunta de cuál es la razón de una valoración tan diferente. Pero veamos antes cómo valoran esa relación otros interlocutores. Apolinar Apaza Q uispe (hom bre de 30 años, entiende español y, entre los jóvenes, es uno de los que mejor saben cómo deben hacerse los cargos y los ritos) parece pensar de forma parecida a Sebastián Succly: "ellos (los Apus) no pueden hablar (con D ios)." Santos M achacca, por el contrario, a la pregunta sobre si un Apu puede hablar con Dios responde con un sucinto sí. Antonio Gerillo distingue: "un A pu con Dios, un buen Apu puede hablar, ciertamente. C uando no es bueno, entonces no puede hablar... Pero los Apus están separados de Dios, separados, así es, verd ad ." C onsiderando esas afirmaciones en una visión de conjunto, en to n ces se pueden ver esbozadas en ellas dos razones para la distancia entre Taytacha y Apu. P or una parte parecen ver a los Apus, que son vistos sobre

todo como algo positivo, en una cierta cercanía a los llamados salvajes *(wak'a*[6]*)*, que están algo más lejos y son considerados primordialmente como una amenaza. Por otra parte apuntan a la hipótesis de que los Apus masculinos aparecen como rivales de Taytacha, mientras que la Pachamama, como ser femenino, puede ser vista más facilmente en una relación complementaria con él. Pachamama y Taytacha forman una pareja[7] como Mamacha Carmen y Pascua de Resurrección, María y Jesús.

La constatación de Thomas Müller (Müller & Müller-Herborn 1986:41) de que a los ojos de los habitantes de Q'eros el rayo es el Dios más poderoso, no vale para Quico. Aquí sólo llama la atención que Sebastián Succly pregunta dos veces por propia iniciativa: "pero el rayo es algo del Saqra[8] o algo que permite nuestro Dios?" Y José Machacca (hombre de 39 años) anota que intentan alejar el granizo y el rayo ofreciendo dones. Tiran como remedios dulces, achira. Luisa Chura apenas se muestra impresionada por el rayo, mientras que tiene al arco iris por algo peligroso.[9] Pero en los diálogos con el curandero Luis Phacsi Gerillo de Japo, y con la curandera Angela Mamani Monroy (de 74 años) de Marcapata, el rayo adquiere una gran importancia. Angela Mamani Monroy debe su vocación y su mesa, es decir, el saber hacer ofrendras para la curación, al rayo, por mediación del Taytacha de Pampamarca. Y Luis Phacsi Gerillo a la pregunta sobre cómo se debe mostrar cariño a la tierra, contesta:

> sí, su despacho. Su despacho se lo ofrecemos para las alturas, para el *lloq'e*, para el *juanikillu*, para toda la tierra, esos tres para el rayo, todos ésos en caso de enfermedad mortal para las cruces, y ésos también en caso de algún hechizo, si les haces ofrendas y éstas son adecuadas, entonces nuestros compañeros cristianos se ponen buenos.

Pachamama y los Apus son vistos como algo positivo. Representan el espacio vital protector, por eso es tan importante el trato ritual con ellos. La esfera de los poderes considerados amenazantes, como los *saqrakuna*, parece tener una importancia incomparablemente menor. Las afirmaciones sobre esos poderes dejan entrever, junto a su peligrosidad, también una cierta lejanía. En los manantiales, en el agua, habitan los *anchanchus*. Sebastián Succly los llama *saqrakuna, supaykuna*. Matan a hombres y animales. "Esos *anchanchus* malvados hacen desaparecer los animales, hacen desaparecer la plata, son brujos. Así asesinan a la gente y la devoran. Bebiendo nuestra sangre, nos matan." También el arco iris procede de lugares húmedos. También él es Saqra, asciende de las lagunas, de los manantiales. No se le debe mirar mucho tiempo. Luisa Chura opina que si no se hace así, se producirán inflamaciones en los ojos. Según Luis Phacsi Gerillo, el arco iris sólo es peligroso en los días aciagos, entonces produce cegueras. "Arco iris, sirenas, manantiales secos, anciano seco, se dice, portador de daños seco, se dice... Esto es lo que hace enfermar a la gente, esto es lo que hace morir a los animales." El hecho de que tampoco los poderes peligrosos aparecen exclusivamente como dañinos lo indica Angela Mamani Monroy, cuando menciona a

todo com o algo positivo, en una cierta cercanía a los llamados salvajes (w ak’a) , que están algo más lejos y son considerados prim ordialm ente como una amenaza. P o r otra parte apuntan a la hipótesis de que los Apus m asculinos aparecen com o rivales de Taytacha, m ientras que la Pacham am a, como ser fem enino, pued e ser vista más facilmente en una relación com plem entaria con él. Pacham am a y Taytacha form an una pareja7 como M am acha Carm en y Pascua de Resurrección, M aría y Jesús.

La constatación de Thom as M üller (Müller & M üller-H erborn 1986:41) de que a los ojos de los habitantes de Q ’eros el rayo es el Dios más poderoso, no vale para Q uico. A quí sólo llama la atención que Sebastián Succly p reg u n ta dos veces p o r propia iniciativa: “pero el rayo es algo del Saqras o algo que perm ite nuestro D ios?” Y José M achacca (hom bre de 39 años) anota que intentan alejar el granizo y el rayo ofreciendo dones. Tiran com o rem edios dulces, achira. Luisa C hura apenas se m uestra im presionada p o r el rayo, m ientras que tiene al arco iris p o r algo peligroso.7 Pero en los diálogos con el curandero Luis Phacsi G erillo de Japo, y con la curandera Angela M amani M onroy (de 74 años) de M arcapata, el rayo adquiere una gran im portancia.

Angela M am ani M onroy debe su vocación y su mesa, es decir, el saber hacer ofrendras para la curación, al rayo, por m ediación del Taytacha de Pam pa-marca. Y Luis Phacsi G erillo a la pregunta sobre cómo se debe m ostrar cariño a la tierra, contesta: sí, su despacho. Su despacho se lo ofrecemos para las alturas, para el lloq’e, para el juanikillu, para toda la tierra, esos tres para el rayo, todos ésos en caso de enfermedad m ortal para las cruces, y ésos también en caso de algún hechizo, si les haces ofrendas y éstas son adecuadas, entonces nuestros compañeros cristianos se ponen buenos.

Pacham am a y los Apus son vistos como algo positivo. R epresentan el espacio vital protector, po r eso es tan im portante el trato ritual con ellos. La esfera de los poderes considerados am enazantes, com o los saqrakuna, parece tener una im portancia incom parablem ente m enor. Las afirmaciones sobre esos poderes dejan entrever, junto a su peligrosidad, tam bién una cierta lejanía. E n los manantiales, en el agua, habitan los anchanchus. Sebastián Succly los

llama saqrakuna, supaykuna. M atan a hom bres y animales. “Esos anchanchus malvados hacen desaparecer los animales, hacen desaparecer la plata, son brujos. Así asesinan a la gente y la devoran. B ebiendo nuestra sangre, nos m atan .” T am bién el arco iris procede de lugares húm edos. T am bién él es Saqra, asciende de las lagunas, de los m anantiales. N o se le debe m irar m ucho tiem po. Luisa C hura opina que si no se hace así, se producirán inflamaciones en los ojos. Según Luis Phacsi G erillo, el arco iris sólo es peligroso en los días aciagos, entonces produce cegueras. “Arco iris, sirenas, m anantiales secos, anciano seco, se dice, p o rtad o r de daños seco, se dice...

Esto es lo que hace enferm ar a la gente, esto es lo que hace m orir a los anim ales.” El hecho de que tam poco los poderes peligrosos aparecen exclusivam ente com o dañinos lo indica Angela M am ani M onroy, cuando m enciona a

juanikillu, la pareja del *anchanchu*: lo llama Saqra, pero al mismo tiempo dice que le invocan para tener plata.

Entre los peligros es nombrado también con frecuencia *wayra*, el viento. Una clase especial de *wayra* es el que procede de los cadáveres. En los entierros intentan protegerse con incienso de tales "vientos que producen malestar". Cuando se despide a un muerto, aclara Santos M., se le ruega que se marche sin producir viento o causar malestar.

Todos estos poderes peligrosos juegan un papel sólo en casos especiales, en los que se buscan causas extraordinarias. Llegado el caso deben ser aplacados con dones. Y contra el hálito del cadáver se protege uno con incienso. Muchos ven esto como Antonio Gerillo, quien ciertamente no quiere excluír los poderes temidos como causantes, pero que al mismo tiempo asegura que no sabe de dónde viene su enfermedad. "Si viene de muy lejos, yo no lo sé."

Las afirmaciones de las entrevistas muestran cómo los habitantes de Quico unen los elementos cristianos a los andinos, en forma no del todo equilibrada, pero sí armónica, haciendo de lo cristiano el marco de lo que hay en el centro de su praxis religiosa. En este ensamblaje de marco y centro no sólo hay fenómenos paralelos en el campo de los poderes, sino también en el nivel de los especialistas y los ritos.

Los campesinos de los Andes tienen experiencias muy distintas con los sacerdotes. Hay una tradición de defensa de los marginados, de escolarización y de Cáritas. Pero también hay explotación. De todas formas, aunque el sacerdote sea una excelente persona, y la gente lo suele percibir con mucha precisión, en todo caso, por su origen y formación, sigue siendo para la población indígena un miembro de una cultura extraña. En Quico, el Padre, aunque es tenido por amigo, pertenece al mundo exterior, como Taytacha y Mamacha Carmen. Lingüísticamente, la correspondencia con el mundo exterior se expresa utilizando sobre todo la forma exclusiva de la primera persona del plural. Así se hace cuando se habla con él. Lo mismo que Taytacha y Mamacha Carmen el sacerdote pertenece al marco de lo que se vive en el centro. Dentro de ese marco tiene importancia y se le requiere para servicios rituales.

Los campesinos practican ellos mismos sus propios ritos para el culto de la Pachamama y de los Apus, que están en conexión con la agricultura y la ganadería. En todo esto se dejan guiar por ancianos con experiencia. Esto tiene lugar tanto en el círculo de las familias como al nivel de la comunidad, por las autoridades que son "entronizadas" anualmente por el *chayampuy*. En caso de dificultades especiales se dirigen a un *coca qhawaq*, que interpreta las hojas de coca. El *coca qhawaq* decide a qué *altomisayoq* de la región se debe dirigir uno. El *altomisayoq* habla con el Apu, quien le da palmadas en los hombros, así por lo menos lo siente el *altomisayoq*. Esto quiere decir que el Apu envía mensajeros que aceptan el despacho y dan reglas de comportamiento. En caso de que el coca *qhawaq* no encuentre ningún *altomisayoq* adecuado, nombra él mismo a un *pampamisayoq*, en cuya casa se prepara un

juanikillu, la pareja del anchanchw. lo llama Saqra, pero al mismo tiem po dice que le invocan para tener plata.

E ntre los peligros es nom brado tam bién con frecuencia wayra, el viento.

Una clase especial de wayra es el que procede de los cadáveres. E n los en tierros intentan protegerse con incienso de tales "vientos que p ro d u cen m alestar". C uando se despide a un m uerto, aclara Santos M., se le ruega que se m arche sin p ro d u cir viento o causar malestar.

Todos estos poderes peligrosos juegan un papel sólo en casos especiales, en los que se buscan causas extraordinarias. Llegado el caso deben ser aplacados con dones. Y contra el hálito del cadáver se protege uno con incienso.

M uchos ven esto com o A ntonio Gerillo, quien ciertam ente no quiere excluir los poderes tem idos como causantes, pero que al mismo tiem po asegura que no sabe de dónde viene su enferm edad. "Si viene de m uy lejos, yo no lo sé."

Las afirmaciones de las entrevistas m uestran cómo los habitantes de Q uico unen los elem entos cristianos a los andinos, en form a no del todo equilibrada, pero sí arm ónica, haciendo de lo cristiano el m arco de lo que hay en el centro de su praxis religiosa. E n este ensamblaje de m arco y centro no sólo hay fenóm enos paralelos en el cam po de los poderes, sino tam bién en el nivel de los especialistas y los ritos.

Los cam pesinos de los Andes tienen experiencias muy distintas con los sacerdotes. H ay una tradición de defensa de los m arginados, de escolariza- ción y de Cáritas. Pero tam bién hay explotación. D e todas formas, aunque el sacerdote sea una excelente persona, y la gente lo suele percibir con m ucha precisión, en todo caso, p o r su origen y form ación, sigue siendo para la p o blación indígena un m iem bro de una cultura extraña. E n Q uico, el Padre, aunque es tenido p o r amigo, pertenece al m undo exterior, como Taytacha y M am acha Carm en. Lingüísticam ente, la correspondencia con el m undo exterior se expresa utilizando sobre todo la form a exclusiva de la prim era p erso na del plural. Así se hace cuando se habla con él. Lo mismo que Taytacha

y M am acha C arm en el sacerdote pertenece al m arco de lo que se vive en el centro. D entro de ese m arco tiene im portancia y se le requiere para servicios rituales.

Los cam pesinos practican ellos mismos sus propios ritos para el culto de la Pacham am a y de los Apus, que están en conexión con la agricultura y la ganadería. En to d o esto se dejan guiar por ancianos con experiencia. Esto tiene lugar tanto en el círculo de las familias como al nivel de la com unidad, por las autoridades que son “entronizadas” anualm ente p o r el chayampuy.

En caso de dificultades especiales se dirigen a un coca qhawaq, que interpreta las hojas de coca. El coca qhawaq decide a qué altomisayoq de la región se debe dirigir uno. El altomisayoq habla con el Apu, quien le da palm adas en los hom bros, así por lo menos lo siente el altomisayoq. Esto quiere decir que el A pu envía m ensajeros que aceptan el despacho y dan reglas de co m p o rtam iento. E n caso de que el coca qhawaq no encuentre ningún altomisayoq adecuado, nom bra él mismo a un pampamisayoq, en cuya casa se p rep ara un

despacho con los dones que traiga el cliente. En compañía de su mujer o también del mismo cliente, el *pampamisayoq* lleva el despacho afuera a un lugar especial para quemarlo allí.

Las entrevistas con los curanderos, con Luis Phacsi Gerillo de Japo, la comunidad vecina de Quico, y con Angela Mamani Monroy de Marcapata, permiten acercarse a la comprensión que el curandero tiene de sí mismo. Ambos narran cómo han llegado a ejercer esa profesión. Y en las dos historias de las vocaciones aparece lo andino enmarcado en el mundo cristiano exterior. Luis Phacsi Gerillo se dirigió a "uno que habla", a un *altomisayoq*, que se había citado con él en agosto en una montaña relacionada por el culto tanto con los Apus como con Taytacha. "Junto a nuestro Tayta Qoyllu(r) Rit'i, he recibido la mesa para ser curandero, profesión que desempeño todavía hoy y con la que pongo en orden tanto la tierra como a todos nuestros compañeros cristianos." Angela Mamani Monroy narra cómo se le apareció en sueños al Taytacha de Pampamarca y le indicó el camino a la cabaña del hombre que escogió luego el despacho para ella. Cuando ella misma ofreció ese despacho en la montaña Kuri, fue elegida por el rayo. Finalmente, Taytacha la ha conducido ser llamada por el Apu. Por eso mantiene una devoción especial al Taytacha de Pampamarca en el ejercicio de su arte curativa.

La constatación de cargos paralelos permite prever fenómenos también paralelos en los ritos. Este campo es verbalizado también con espontaneidad y claridad en las entrevistas. Aquí se pueden observar correspondencias con los sacramentos[10] del bautismo, del matrimonio y de la eucaristía. Si nos fijamos bien, ésto también vale para el sacramento de la penitencia (en los rituales de curación hay elementos de purificación y reconciliación), y vale para la ordenación sacerdotal, si se reconoce en las historias de vocación que los candidatos se dejan presentar ante el Apu.

Es impresionante observar cómo la costumbre del bautismo ha permanecido en una comunidad que, durante largo tiempo, ha estado abandonada en el campo religioso a su propia suerte. Poco después del nacimiento, el niño recibe el agua de socorro de manos de un padrino. Sin duda esta costumbre se remonta a una vieja instrucción pastoral.[11]

Como un rito paralelo al bautismo se puede considerar la costumbre del corte de pelo. Una descripción de ese rito parecida a la forma en que lo pudimos observar nosotros, la encontramos ya en la "Historia del nuevo mundo" de Bernabé Cobo (1964:246), publicada en 1653. Tan sólo la constatación de Cobo de que en esa ceremonia le dan al niño un nombre y su comentario: "con esta ceremonia consagraban los niños al sol, pidiéndole viviesen con prosperidad y sucidiesen a sus padres", ya no valen para lo que hoy se puede observar en Quico. Pablo José de Arriaga dice en su obra "Extirpación de la idolatría del Pirú," aparecida casi 32 años antes, en 1621, que con ese motivo organizan una fiesta, preparada antes por un ayuno, a la huaca, a la que acostumbraban a consagrar al recién nacido... y que le dan al niño el nombre de la huaca o malquis (Arriaga 1968:215). Arriaga ya veía en la elección del

despacho con los dones que traiga el cliente. E n com pañía de su m ujer o tam bién del mismo cliente, el pampamisayoq lleva el despacho afuera a un lu gar especial para quem arlo allí.

Las entrevistas con los curanderos, con Luis Phacsi G erillo de Japo, la com unidad vecina de Q uico, y con Angela M amani M onroy de M arcapata, perm iten acercarse a la com prensión que el curandero tiene de sí mismo.

A m bos narran cómo han llegado a ejercer esa profesión. Y en las dos historias de las vocaciones aparece lo andino enm arcado en el m undo cristiano exterior. Luis Phacsi Gerillo se dirigió a “uno que h ab la”, a un altomisayoq, que se había citado con él en agosto en una m ontaña relacionada p o r el culto tanto con los Apus como con Taytacha. “Ju n to a nuestro Tayta Qoyllu(r) R it’i, he recibido la mesa para ser curandero, profesión que desem peño to d a vía hoy y con la que pongo en orden tanto la tierra como a todos nuestros com pañeros cristianos.” Angela M am ani M onroy narra cóm o se le apareció en sueños al Taytacha de Pam pam arca y le indicó el camino a la cabaña del hom bre que escogió luego el despacho para ella. C uando ella misma ofreció ese despacho en la m ontaña Kuri, fue elegida por el rayo. Finalm ente, Taytacha la ha conducido ser llam ada po r el Apu. P or eso m antiene una devoción especial al Taytacha de Pam pam arca en el ejercicio de su arte curativa.

La constatación de cargos paralelos perm ite prever fenóm enos tam bién paralelos en los ritos. Este cam po es verbalizado tam bién con espontaneidad y claridad en las entrevistas. A quí se pueden observar correspondencias con los sacram entos[10] del bautism o, del m atrim onio y de la eucaristía. Si nos fijamos bien, ésto tam bién vale para el sacram ento de la penitencia (en los rituales de curación hay elementos de purificación y reconciliación), y vale para la ordenación sacerdotal, si se reconoce en las historias de vocación que los candidatos se dejan presentar ante el Apu.

Es im presionante observar cómo la costum bre del bautism o ha perm anecido en una com unidad que, durante largo tiempo, ha estado abandonada en el cam po religioso a su propia suerte. Poco después del nacim iento, el niño

recibe el agua de socorro de manos de un padrino. Sin duda esta costum bre se rem onta a una vieja instrucción pastoral."

C om o un rito paralelo al bautism o se puede considerar la costum bre del corte de pelo. U na descripción de ese rito parecida a la form a en que lo p u d imos observar nosotros, la encontram os ya en la "H istoria del nuevo m u n d o "

de B ernabé C obo (1964:246), publicada en 1653. Tan sólo la constatación de C obo de que en esa cerem onia le dan al niño un nom bre y su com entario:

"con esta cerem onia consagraban los niños al sol, pidiéndole viviesen con p rosperidad y sucidiesen a sus p ad res", ya no valen para lo que hoy se puede observar en Quico. Pablo José de Arriaga dice en su obra "Extirpación de la idolatría del P irú ," aparecida casi 32 años antes, en 1621, que con ese motivo organizan una fiesta, preparada antes por un ayuno, a la huaca, a la que acostum b rab an a consagrar al recién nacido... y que le dan al niño el nom bre de la huaca o malquis (Arriaga 1968:215). Arriaga ya veía en la elección del

nombre un paralelo del bautismo: casi todas las personas respetables llevan nombres de alguna huaca y acostumbran a organizar grandes fiestas, cuando les ponen esos nombres, lo que denominan 'bautizar por segunda vez' o elección del nombre (op. cit.:215). Por lo que se refiere a la edad de los niños, a los que se somete al rito del corte de pelo, la anotación de Cobo (1964:246) "cuando destetaban a los niños" se acerca más a nuestra propia observación, mientras que la anotación de Arriaga (1968:215) cuando son mayores, "como de cuatro o cinco años ", concuerda más bien con la afirmación de Sebastián Succly, quien habla de seis o siete años. Para la elección de la fecha es seguramente decisiva la ocasión de encontrar a un buen padrino. Sobre el significado del rito como culto sólo puedo expresar la hipótesis de que los votos para el niño hoy en día se dirigen a los Apus y a la Pachamama.

Las diferentes formas del matrimonio se complementan también mutuamente. A la edad de catorce o quince años, los jóvenes comienzan en Quico a convivir en *servinakuy* (mutuo servicio). Para el *servinakuy* no hay padrino. A diferencia del matrimonio por la iglesia se comienza sin grandes festejos después de ponerse de acuerdo las familias respectivas. Para el matrimonio por la iglesia, que va unido a un festejo, no hay prevista una fecha fija. Para éste hay padrino, es decir, un testigo del matrimonio asume una obligación especial frente a la pareja de novios y por eso tiene también derecho a exhortarles si lo requiere la ocasión. El *servinakuy* no debe entenderse como matrimonio de prueba. La separación durante el *servinakuy* es posible, pero también la separación entre los casados por la iglesia sucede de vez en cuando.

Los ritos antiguos, que ofrecen seguridad contra los peligros, han sido guardados y completados por ritos cristianos. En este sentido, la misa también se comprende de forma análoga al despacho como un ritual que ofrece protección. El despacho o la misa son encargados por los parientes allegados, cuando alguien enferma o el ganado es amenazado por el zorro o el puma.[12]

Tanto la praxis como la autocomprensión religiosas de los habitantes de Quico están influenciadas, según hemos visto, de diferentes maneras por la relación con lo cristiano. En el análisis de las entrevistas y observaciones hemos llegado a la conclusión que los elementos andinos, es decir, la antigua religión agraria, es la parte substancial de su religión. Intentamos describir la correlación de ambos campos con los conceptos de marco y centro. Conscientemente elegimos el concepto de marco, aunque en realidad la correspondencia del centro sería la periferia. Con ello queremos expresar que los elementos cristianos no sólo siguen siendo fenómenos al margen, sino que como tales forman una sólida parte del mundo religioso. Aunque el marco originariamente no fue elegido para el cuadro, sino impuesto por extranjeros, se ha logrado una adaptación tan grande que el marco no sólo delimita el cuadro, sino que le permite mostrar su contenido. Esa adaptación ha sido hecha posible por medio de un modo de pensar complementario parecido al asiático del "tanto lo uno como lo otro" (cf. Waldenfels 1986:187–221, especialmente 209s.). Como resultado de esta interpretación aparece una síntesis de

nom bre un paralelo del bautismo: casi todas las personas respetables llevan nom bres de alguna huaca y acostum bran a organizar grandes fiestas, cuando les p onen esos nom bres, lo que denom inan ‘bautizar p o r segunda vez’ o elección del nom bre (op. cit.:215). P o r lo que se refiere a la edad de los niños, a los que se som ete al rito del corte de pelo, la anotación de C obo (1964:246)

“cuando destetaban a los niños” se acerca más a nuestra propia observación, m ientras que la anotación de Arriaga (1968:215) cuando son mayores, “como de cuatro o cinco años ”, concuerda más bien con la afirmación de Sebastián Succly, quien habla de seis o siete años. Para la elección de la fecha es seguram ente decisiva la ocasión de encontrar a un buen padrino. Sobre el significado del rito como culto sólo puedo expresar la hipótesis de que los votos para el niño hoy en día se dirigen a los A pus y a la Pacham am a.

Las diferentes formas del m atrim onio se com plem entan tam bién m u tu am ente. A la edad de catorce o quince años, los jóvenes comienzan en Q uico a convivir en servinakuy (m utuo servicio). Para el servinakuy no hay padrino. A diferencia del m atrim onio por la iglesia se comienza sin grandes festejos después de ponerse de acuerdo las familias respectivas. Para el m atrim onio por la iglesia, que va unido a un festejo, no hay prevista una fecha fija. Para éste hay padrino, es decir, un testigo del m atrim onio asume una obligación especial frente a la pareja de novios y por eso tiene tam bién derecho a exhortarles si lo requiere la ocasión. El servinakuy no debe entenderse como m atrim onio de prueba. La separación durante el servinakuy es posible, pero tam bién la separación entre los casados po r la iglesia sucede de vez en cuando.

Los ritos antiguos, que ofrecen seguridad contra los peligros, han sido guardados y com pletados por ritos cristianos. En este sentido, la misa tam bién se com prende de form a análoga al despacho como un ritual que ofrece protección. El despacho o la misa son encargados por los parientes allegados, cuando alguien enferm a o el ganado es amenazado p o r el zorro o el p u m a.12

T anto la praxis como la autocom prensión religiosas de los habitantes de Q uico están influenciadas, según hem os visto, de diferentes m aneras p o r la relación con lo cristiano. En el análisis de las entrevistas y observaciones hem os llegado a la conclusión que los elementos andinos, es decir, la antigua religión agraria, es la parte substancial de su religión. Intentam os describir la correlación de ambos campos con los conceptos de m arco y centro. C o n scientem ente elegimos el concepto de m arco, aunque en realidad la correspo- nencia del centro sería la periferia. C on ello querem os expresar que los elem entos cristianos no sólo siguen siendo fenóm enos al m argen, sino que como tales form an una sólida parte del m undo religioso. A unque el m arco originariam ente no fue elegido para el cuadro, sino im puesto p o r extranjeros, se ha logrado una adaptación tan grande que el marco no sólo delimita el cuadro, sino que le perm ite m ostrar su contenido. Esa adaptación ha sido hecha posible p o r m edio de un m odo de pensar com plem entario parecido al asiático del "tanto lo uno como lo o tro " (cf. W aldenfels 1986:187-221, especialm ente 209s.). Com o resultado de esta interpretación aparece una síntesis de

lo andino y lo cristiano que podría expresarse por medio de la fórmula calcedoniana de "ni separado, ni mezclado". Si se entiende la piedad como una referencia radical a la realidad, entonces esto no nos puede producir asombro. En la visión religiosa del mundo de los campesinos de Quico se refleja su realidad. Una realidad que está determinada por su propio espacio vital, pero también por el mundo exterior que lo rodea e influye en él.

Notas

1 "Despacho" se llama el entierro o la incineración de las ofrendas.

2 Sallnow (1987:301) describe el esquema de una danza semejante para la formación Wayri Ch'uncho en la fiesta del Qoyllu(r) Rit'i. Interpreta esa formación como representación de una "neutral diametricality" de una diametralidad neutral.

3 Cf. Cusihuaman G. (1976:143): tançay = levantar, empujar. Tanka = poste o palo con horca. (Lo mismo: Lira [2]1982:281.) El arco es alzado con unas varas que tienen arriba una horca.

4 Chayampuy significa "llegada" y se refiere al regreso y al saludo de las nuevas autoridades.

5 La pareja de este Taytacha es la Virgen de Fátima.—Sobre la historia de la romería cf. Ramirez 1973; Sallnow 1987:207–42.

6 Literalmente: los que viven en las cuevas, cf. Huaca.

7 En la religión incaica, Pachamama fue venerada como pareja de Pachacámac.

8 Bajo la influencia del pensamiento cristiano, saqra se traduce por "malo" ¡pero según la mentalidad andina no se trata de algo exclusivamente malo!

9 El Padre Hansen declara: En Hatun Quico no cae el rayo, las tempestades tienen lugar un poco más abajo en el valle. Allí cae el rayo en el río. Lauramarca, por el contrario, que está situada en una puna abierta, es famosa por el peligro de rayos. Los habitantes de Quico, pues, no consideran el rayo como una amenaza, sino como un fenómeno interesante que no se pueden explicar.

10 La comparación con los sacramentos no debe entenderse como si quisiéramos interpretar lo andino por el esquema cristiano. Sólo queremos mostrar cómo se vive la antigua religión en todas las circunstancias y fases de la vida campesina.

11 Más tarde, cuando se presente la ocasión, el bautismo es administrado de nuevo por un sacerdote. En la repetición se parte de que los campesinos bautizan sin usar la fórmula trinitaria. A la pregunta sobre cómo bautizan ellos, Santos M. declara: el padrino derrama el agua. "Con agua y algo de sal administramos el agua de socorro... Algo decimos mientras invocamos a nuestro Taytacha, derramamos el agua del agua de socorro, verdad. Rezando lo que uno puede, invocando así derramamos (el agua), verdad." Se bautiza a los niños para que no se pongan enfermos, los hacemos bautizar. Antes, la gente de Quico hacía bautizar a sus niños en Puarcartambo o con ocasión de la romería de Qoyllu(r) Rit'i.

12 Las afirmaciones del curandero Luis Ph. G., de Japo, explican plásticamente la semejanza de la misa y el despacho. Él utiliza la misma expresión para decir que el sacerdote celebra una misa como para decir que él mismo prepara una mesa: *misata churan*. A los poderes peligrosos se les hace frente calmándolos por medio de dones. Pero también se puede mandar transformar sus obras malas por medio de una misa. "Él (el Padre) celebra una misa (misata churan), transforma las malas obras, perdona todas las obras malas, a los malos, a los diablos (satanaskuna), los terrenos malos (tierrakuna) los salva el Padre celebrando una misa... Celebra la misa por el bien de todos los compañeros cristianos." Sobre la costumbre de traer pequeñas cruces y un poco de tierra a la celebración de la misa, declara Luis Ph. G.: "la mala tierra (la traemos) para que la tierra (mala tierra allpachakuna) reciba una misa buena. Después dejamos regresar la tierra y la repartimos, ésta nuestra tierra, que ha recibido la misa, ésta perdona todo lo malo. La cruz la guardamos para que nos ilumine, para que dejemos escuchar algo a nuestro Tayta." Lo que dice Luis Ph. G. es confirmado por la observación del Padre Hansen. Un día, el fiscal de Japo se arrodilló en la capilla después de la misa y rogó una bendición para los salvajes *(wak'a)* Ruales. Dijo que si se celebrara una misa y ellos recibieran una bendición, entonces esos salvajes Ruales se transformarían en buenos Ruales y ya no causarían más molestias. Al día siguiente rogó otra misa más que debería ser celebrada más cerca de otros Ruales salvajes que vivían más lejos. Trajeron pequeñas cruces y un poco de tierra para ponerlas sobre el altar. La afirmación sobre la costumbre de traer cruces, tierra y también papas y ponerlas sobre el altar es confirmada asímismo por las observaciones del Padre Hansen. Algo parecido pude observar yo mismo 1983 para la fiesta de la Candelaria en Sacaca (Norte de Potosí, Bolivia).

lo andino y lo cristiano que podría expresarse por medio de la fórm ula calce-doniana de "ni separado, ni m ezclado". Si se entiende la piedad como una referencia radical a la realidad, entonces esto no nos puede producir asom bro. E n la visión religiosa del m undo de los campesinos de Q uico se refleja su realidad. Una realidad que está determ inada po r su propio espacio vital, pero también p o r el m undo exterior que lo rodea e influye en él.

N o ta s

1

"D e s p a c h o " se llam a el e n tie rro o la in cin erac ió n d e las o fren d as.

2 S allnow (1987:301) d escrib e el esq u em a d e u n a dan za sem ejan te p ara la fo rm a ció n W ayri C h 'u n c h o en la fiesta d el Q o y llu (r) R it'i. In te rp re ta esa fo rm ació n co m o rep resen tació n d e u n a "n e u tra l d iam etrical-ity " d e u n a d ia m etralid a d n eu tral.

3

Cf. C u sih u am an G . (1976:143): ta n q ay = lev an tar, em p u jar. T a n k a = p o ste o p alo co n h o rca. (L o m ism o: L ira 21982:281.) E l arco es alzado co n u n as varas q u e tien en arrib a u n a h o rca.

4 C h ay a m p u y significa "lleg ad a" y se refiere al regreso y al salu d o d e las nuevas au to rid ad es.

5 L a p areja d e este T ay tach a es la V irgen d e F átim a.— S o b re la h isto ria d e la ro m e ría cf. R am irez 1973; S allnow 198 7 :2 0 7 -4 2 .

6

L iteralm en te: los q u e viven en las cuevas, cf. H u aca.

7

E n la religión incaica, P ach a m am a fu e v en e ra d a co m o pareja d e P ach acám ac.

8

Bajo la in flu en cia d el p en sam ien to cristian o , saq ra se tra d u c e p o r “m a lo ” ¡p ero seg ú n la m e n talid ad a n d in a n o se tra ta d e algo ex clu siv am en te malo!

9 E l P a d r e H an s e n declara: E n H a tu n Q u ic o n o cae el rayo, las te m p estad es tien en lu g a r u n p o c o más ab ajo en el valle. A llí cae el rayo en el río. L au ram arca, p o r el co n trario , q u e está situ a d a en u n a p u n a a b ierta, es fam osa p o r el p eligro d e rayos. Los h ab itan tes d e Q u ico , p ues, n o co n sid e ran el rayo com o u n a am en aza, sin o co m o u n fen ó m en o in teresan te q u e n o se p u e d e n explicar.

10 L a c o m p aració n co n los sacram en to s n o d e b e e n ten d erse com o si q u isiéram o s in te rp re ta r lo a n d in o p o r el esq u em a cristian o . Sólo q u erem o s m o stra r có m o se vive la an tig u a religión en to d as las circu n stan cias y fases d e la v id a cam pesina.

11 M ás ta rd e , c u a n d o se p resen te la o casión, el b au tism o es ad m in istra d o d e nu ev o p o r u n sacerd o te. E n la re p e tic ió n se p a rte d e q u e los cam p esin o s b au tizan sin u sar la fó rm u la trin itaria. A la p re g u n ta so b re có m o b a u tizan ellos, S antos M . declara: el p a d rin o d erram a el agua. “C o n agua y algo d e sal a d m in istra m o s el ag u a d e so co rro ... A lgo d ecim o s m ien tra s invocam os a n u e s tro T ay tach a, d e rram am o s el agua del agua d e s o co rro , v erd ad . R ezan d o lo q u e u n o p u ed e , in v o can d o así d erram am o s (el agua), v e r d a d .” Se b a u tiz a a los n iñ o s p a ra q u e n o se p o n g an en ferm o s, los h acem o s b au tizar. A n tes, la g en te d e Q u ic o hacía b a u tiz a r a sus n iñ o s en P u a rc a rta m b o o co n ocasió n d e la ro m e ría d e Q o y llu (r) R it’i.

12 Las afirm acio n es d el c u ra n d e ro L uis P h . G ., d e Ja p o , ex p lican p lá stica m en te la sem ejanza d e la m isa y el d esp ach o . E l utiliza la m ism a ex p resió n p ara d ec ir q u e el sa c e rd o te celeb ra u n a m isa com o p a ra d ecir q u e él m ism o p re p a ra u n a m esa: misata churan. A los poderes peligrosos se les hace frente calm ándolos p o r m e d io d e d o n es. P e ro ta m b ié n se p u e d e m a n d a r tra n sfo rm a r sus o b ras m alas p o r

m e d io d e u n a m isa. “E l (el P a d re) celeb ra u n a m isa (m isata c h u ra n), tra n sfo rm a las m alas o b ras, p e rd o n a to d a s las o b ra s m alas, a los m alos, a los d iab lo s (satan ask u n a), los te rre n o s m alos (tierrak u n a) los salva el P a d re ce le b ra n d o u n a m isa... C eleb ra la m isa p o r el bien d e to d o s los co m p añ ero s c ristian o s.” S o b re la c o stu m b re d e tra e r p e q u e ñ a s cru ces y u n p o co d e tie rra a la celeb ració n d e la m isa, d eclara L uis P h . G .:

“la m ala tierra (la traem o s) p ara q u e la tie rra (m ala tierra allp ach ak u n a) recib a u n a m isa b u en a . D esp u és d ejam o s reg resar la tie rra y la rep artim o s, ésta n u e stra tierra, q u e h a recib id o la m isa, ésta p e rd o n a to d o lo m alo. L a cru z la g u ard am o s p ara q u e n o s ilum ine, p ara q u e dejem os escu ch a r algo a n u e s tro T a y ta .”

L o q u e d ic e Luis P h . G . es co n firm ad o p o r la ob serv ació n del P a d re H an sen . U n día, el fiscal d e J a p o se a rro d illó en la capilla d esp u és d e la m isa y rogó u n a b en d ició n p ara los salvajes (wak’a) Rúales. D ijo que si se ce leb rara u n a m isa y ellos recib iera n u n a b en d ició n , en to n ces esos salvajes R úales se tra n sfo rm arían en b u e n o s R úales y ya n o cau sarían m ás m olestias. Al d ía sig u ien te ro g ó o tra m isa m ás q u e d e b e ría ser ce leb rad a m ás cerca d e o tro s Rúales salvajes q u e vivían m ás lejos. T ra je ro n p eq u e ñ as cruces y u n p o co de tie rra p ara p o n erlas s o b re el altar. L a afirm ación so b re la c o stu m b re d e tra e r cru ces, tierra y ta m b ié n p ap as y p o n erlas so b re el altar es co n firm ad a asim ism o p o r las o b serv acio n es d el P a d re H a n se n . Algo p a re c id o p u d e o b serv ar yo m ism o 1983 p ara la fiesta d e la C an d e laria en Sacaca (N o rte d e P o to sí, B olivia).

Referencias

Arriaga, Pablo José de
1968 *Extirpación de la idolatría del Pirú* [1621]. Madrid (BAE CCIX): Atlas.
Berg, Hans van den
1985 *Diccionario religioso aymara*. Iquitos: CETA.
1989 *La tierra no da así no más. Los ritos agrícolas en la religión de los aymara-cristianos*. Amsterdam: CEDLA.
Cobo, Bernabé
1964 *Historia del nuevo mundo* [1653]. Madrid (BAE XCII): Atlas.
Cusihuaman G., Antonio
1976 *Diccionario quechua: Cuzco-Collao*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
Gow, Rosalind & Bernabé Condori
[2]1982 *Kay Pacha*. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de Las Casas".
Lira, J. A.
[2]1982 *Diccionario Kkechuuca – Español*. Bogotá: Editora Guadalupe.
Müller, Thomas & Helga Müller-Herbon
1986 *Kinder der Mitte. Die Q'ero-Indianer*. Bornheim: Lamuv.
Ramírez, Juan Andrés
1973 "La Novena al Señor de Qoyllu(r) Rit'i." *Allpanchis* 1:61–88.
Sallnow, Michael J.
1987 *Pilgrims of the Andes*. Washington: Smithsonian Institution Press.
Waldenfels, Hans
1986 "Metapher und Gleichnis, erläutert an der fernöstlichen Sprachgestalt." En *Wirklichkeitsbezug wissenschaftlicher Begriffe*. Norbert A. Luyten, ed. Freiburg/München: Universitätsverlag Freiburg, 187–221.

R e fe re n c ia s

A rriag a, P a b lo J o s é d e

1968

Extirpación de la idolatría del Pirú [1621]. M ad rid (BA E C C IX): A das.

B erg, H a n s v an d en

1985

Diccionario religioso ayrnara. Iquitos: C ET A .

1989

La tierra no da así no más. Los ritos agrícolas en la religión de los aymara-cristianos. A m sterdam : C E D L A .

C o b o , B e rn a b é

1964

Historia del nuevo mundo [1653]. M ad rid (BA E X C II): A tlas.

C u sih u a m a n G ., A n to n io

1976

Diccionario quechua: Cuzco-Collao. Lim a: In stitu to d e E stu d io s P eru an o s.

G o w , R o salin d & B e rn a b é C o n d o ri

21982

Kay Pacha. C uzco: C en tro d e E stu d io s R urales A ndinos “B artolom é d e Las C asas” .

L ira, J. A.

21982

Diccionario Kkechuwa - Español. B ogotá: E d ito ra G u ad alu p e.

M ü ller, T h o m a s & H e lg a M ü lle r-H e rb o n

1986

Kinder der Mitte. Die Q’ero-Indianer. B ornheim : Lam uv.

R am írez, J u a n A n d rés

1973

“L a N o v e n a al S e ñ o r d e Q o y llu (r) R it’i.” Allpanchis 1 :61-88.

S allnow , M ich a el J.

1987

Pilgrims o f the Andes. W ashington: Sm ithsonian In stitu tio n Press.

W a ld en fels, H a n s

1986

“ M e ta p h e r u n d G leich n is, e rlä u te rt an d e r fern ö stlich en S p ra c h g e s ta lt.” E n Wirklichkeitsbezug wissenschaftlicher Begriffe. N o rb e rt A. Luyten, ed. F reib u rg /M ü n c h en : U niversitätsverlag F re ib u rg , 1 8 7 -2 2 1 .

SAXRA (DIABLO) / PACHAMAMA; MÚSICA, TEJIDO, CALENDARIO E IDENTIDAD ENTRE LOS JALQ'A

Gabriel Martínez

1. Introducción

Hay aquí, en este Simposio, un conjunto de tres ponencias que se refieren a los jalq'a, un grupo étnico andino que habita en la región centro-sur del macizo montañoso, entre los Departamentos de Chuquisaca y Potosí, en Bolivia. Son las ponencias de Verónica Cereceda, relativa a los tejidos de los jalq'a, de Rosalía Martínez, sobre el Saxra y la música entre los jalq'a, y la mía, sobre las relaciones entre el discurso religioso, la música y los tejidos, también entre los jalq'a.

Ellas representan, de algún modo, un intento, muy preliminar aún, de acercamiento al problema de las relaciones entre estos tres lenguajes—música, tejidos y discurso religioso—y los temas de la identidad étnica. Pero dicho intento no responde todavía a una investigación planificada en este sentido y por el momento sólo se mantiene a nivel de trabajos individuales e intercambio de observaciones. Tampoco las ponencias han sido preparadas coordinadamente por sus autores, de modo que, con seguridad, ustedes verán repetirse muchos temas e ideas.

Los jalq'a constituyen un grupo étnico de habla quechua, que se despliega a ambos lados de la frontera entre las provincias de Chayanta (Depto. de Potosí) y Oropeza (Depto. de Chuquisaca).

Conforman una población cercana a las 26.000 personas, que habitan en punas, cabeceras de valle y valles, cultivando papa, trigo, cebada, maíz, algo de quínoa, arvejas, habas, zapallos, hortalizas y unos pocos frutales en las partes más bajas. Ovejas y cabras, algunos bueyes y burros componen hatos familiares más bien pequeños, formando parte de economías parcelarias muy modestas y en algunos sectores, paupérrimas.

Después de la Reforma Agraria, los jalq'a están organizados mayoritariamente en comunidades de ex-hacienda, aunque quedan algunos pocos *ayllus* originarios: en Qharaqhara, en Ravelo (el antiguo Moromoro) y en Quilaquila. A diferencia de los grupos étnicos norpotosinos, los jalq'a no tienen una organización político-social segmentaria, centralizada y única para todo el grupo.

SAXRA (DIABLO) I PACHAMAMA;

MÚSICA, TEJIDO, CALENDARIO E IDENTIDAD

ENTRE LOS JALQ’A

G abriel M artínez

I. In trod u cción

H ay aquí, en este Simposio, un conjunto de tres ponencias que se refieren a los jalq’a, un grupo étnico andino que habita en la región centro-sur del macizo m ontañoso, entre los D epartam entos de Chuquisaca y Potosí, en B olivia. Son las ponencias de Verónica Cereceda, relativa a los tejidos de los jalq’a, de Rosalía M artínez, sobre el Saxra y la música entre los jalq’a, y la mía, sobre las relaciones entre el discurso religioso, la música y los tejidos, tam bién entre los jalq’a.

Ellas representan, de algún m odo, un intento, muy prelim inar aún, de acercam iento al problem a de las relaciones entre estos tres lenguajes— m úsica, tejidos y discurso religioso— y los temas de la identidad étnica. Pero dicho intento no responde todavía a una investigación planificada en este sentido y p or el m om ento sólo se m antiene a nivel de trabajos individuales e intercam bio de observaciones. Tam poco las ponencias han sido preparadas coordinadam ente por sus autores, de m odo que, con seguridad, ustedes verán repetirse m uchos temas e ideas.

Los jalq’a constituyen un grupo étnico de habla quechua, que se despliega a ambos lados de la frontera entre las provincias de Chayanta (Depto. de Potosí) y O ropeza (Depto. de Chuquisaca).

C onform an una población cercana a las 26.000 personas, que habitan en punas, cabeceras de valle y valles, cultivando papa, trigo, cebada, maíz, algo de quínoa, arvejas, habas, zapallos, hortalizas y unos pocos frutales en las partes más bajas. Ovejas y cabras, algunos bueyes y burros com ponen hatos familiares más bien pequeños, form ando parte de economías parcelarias muy m odestas y en algunos sectores, paupérrim as.

D espués de la Reforma Agraria, los jalq’a están organizados mayoritaria-m

ente en com unidades de ex-hacienda, aunque quedan algunos pocos ayllus originarios: en Q haraqhara, en Ravelo (el antiguo M orom oro) y en Quila-quila. A diferencia de los grupos étnicos norpotosinos, los jalq'a no tienen una organización político-social segmentaria, centralizada y única para todo el grupo.

La unidad está dada por los mitos de origen, la música y los bailes, algunos aspectos del sistema religioso y, sobre todo, por el vestuario, que los distingue nítidamente de sus vecinos. La identidad está confirmada por el nombre "jalq'a" con que se autodenominan, diferenciándose de los grupos cercanos, a quienes designan como llameros (al occidente), tarabucos (al oriente), ch'utas (alrededores de Sucre) y katus (al sur).

El problema más importante que plantean los jalq'a es el de la formación de su identidad. Al parecer, ésta se ha constituído sobre los restos de los señoríos prehispánicos de los *Qharaqhara* y de los *Moromoro*, por el noroeste del área y de parte del señorío de los *Yampara*, por el sureste. Pero no sabemos cuándo se plasmó esta identidad. Los jalq'a no aparecen como grupo étnico en los documentos de la Colonia ni de la República y todo hace suponer que se trata de un proceso relativamente reciente, tal vez algo posterior a las grandes rebeliones indígenas de fines del siglo XVIII, tomando forma a lo largo del siglo XIX. Si es así, ello nos habla no sólo de desestructuraciones en el mundo andino, sino también de reestructuraciones y creaciones muy modernas de identidad étnica, hoy día perceptibles en casi todo el ámbito boliviano.

Se entiende, pues, el interés que tiene para nosotros acercarnos a una mejor comprensión de cómo se ha dado este proceso creador de identidad entre los jalq'a, examinando aquellas estructuras de pensamiento que nos pueden revelar la música, los tejidos y el discurso religioso.

Por "discurso religioso" estoy entendiendo—de manera provisoria—todas aquellas manifestaciones que tienen que ver con deidades: los rituales y ceremoniales, las fiestas del culto, el "discurso verbal sobre los dioses", en cierta medida el mito, las representaciones plásticas de los dioses y, sobre todo, los supuestos semióticos de construcción de significaciones relativas a estas deidades. Mi enfoque, en esta ponencia, es restringidamente semiótico y no abordaré aspectos sociales, políticos, económicos o históricos, que son muy importantes pero por el momento no pertinentes.

Mi propósito en esta ponencia es dar unos primeros pasos para tratar de desentrañar las relaciones internas que hay entre el discurso religioso y la música en los jalq'a, a partir del calendario de fiestas estudiado por Rosalía Martínez y de buena parte de sus notas de campo. Secundariamente, entre el discurso religioso y los tejidos de los jalq'a, estudiados por Verónica Cereceda.

Como se puede prever, la música está inextricablemente unida a la celebración de las fiestas del calendario. Rosalía Martínez lo explicará mejor que yo, desde el punto de vista musical específico: no soy etnomusicólogo. Pero lo que intento comprender son las relaciones semióticas íntimas que hay entre estos dos lenguajes, que aparecen tan entrelazados: cómo se interrelacionan, cómo se articulan y se distribuyen los papeles para la construcción de una significación—la del calendario—que, obviamente, no puede ser inconexa e incoherente. Ello, de manera inevitable, nos llevará a enfrentar pro-

La unidad está dada por los mitos de origen, la música y los bailes, algunos aspectos del sistema religioso y, sobre todo, por el vestuario, que los distingue nítidam ente de sus vecinos. La identidad está confirm ada po r el nom bre

“jalq’a ” con que se autodenom inan, diferenciándose de los grupos cercanos, a quienes designan como Harneros (al occidente), tarabucos (al oriente), ch ’utas (alrededores de Sucre) y katus (al sur).

El problem a más im portante que plantean los jalq’a es el de la form ación de su identidad. Al parecer, ésta se ha constituido sobre los restos de los señoríos prehispánicos de los Qharaqhara y de los Moromoro, por el noroeste del área y de p arte del señorío de los Yampara, po r el sureste. P ero no sabemos cuándo se plasm ó esta identidad. Los jalq’a no aparecen com o grupo é tnico en los docum entos de la Colonia ni de la República y todo hace suponer que se trata de un proceso relativamente reciente, tal vez algo posterior a las grandes rebeliones indígenas de fines del siglo XVIII, tom ando form a a lo largo del siglo XIX. Si es así, ello nos habla no sólo de desestructuraciones en el m undo andino, sino tam bién de reestructuraciones y creaciones m uy m odernas de identidad étnica, hoy día perceptibles en casi to d o el ám bito boliviano.

Se entiende, pues, el interés que tiene para nosotros acercarnos a una m ejor com prensión de cómo se ha dado este proceso creador de identidad entre los jalq’a, exam inando aquellas estructuras de pensam iento que nos pueden revelar la música, los tejidos y el discurso religioso.

P o r “discurso religioso” estoy entendiendo— de m anera provisoria— todas aquellas manifestaciones que tienen que ver con deidades: los rituales y ceremoniales, las fiestas del culto, el “discurso verbal sobre los dioses”, en cierta m edida el mito, las representaciones plásticas de los dioses y, sobre todo, los supuestos semióticos de construcción de significaciones relativas a estas deidades. Mi enfoque, en esta ponencia, es restringidam ente semiótico y no abordaré aspectos sociales, políticos, económicos o históricos, que son muy im portantes pero p o r el m om ento no pertinentes.

Mi propósito en esta ponencia es dar unos prim eros pasos para tratar de d esentrañar las relaciones internas que hay entre el discurso religioso y la música en los jalq'a, a partir del calendario de fiestas estudiado p o r Rosalía M artínez y de buena parte de sus notas de campo. Secundariam ente, entre el discurso religioso y los tejidos de los jalq'a, estudiados p o r V erónica C ereceda.

Com o se p u ed e prever, la música está inextricablem ente unida a la celebración de las fiestas del calendario. Rosalía M artínez lo explicará mejor que yo, desde el p u n to de vista musical específico: no soy etnom usicólogo. Pero lo que intento com prender son las relaciones semióticas íntimas que hay entre estos dos lenguajes, que aparecen tan entrelazados: cómo se interrelacionan, cóm o se articulan y se distribuyen los papeles para la construcción de una significación— la del calendario— que, obviamente, no puede ser inconexa e incoherente. Ello, de m anera inevitable, nos llevará a enfrentar p ro

blemas semióticos no resueltos, del discurso religioso andino, cuyas soluciones esbozaremos sólo a título de hipótesis de trabajo.

Una de las primeras cosas que me llamó la atención, cuando empecé a estudiar este problema, fue la aparente "pobreza" y parquedad del discurso religioso jalq'a, en algunas de sus expresiones. Hablo en primer lugar del discurso verbal "sobre los dioses": en comparación con otras áreas donde he trabajado (Isluga, Chwani, etc.), aquí se ve poca expansión de las figuras individuales, poca riqueza de las configuraciones, casi nada de mito...

Esto me trae a la memoria una reflexión parecida que hice tiempo atrás, al considerar el sistema religioso prehispánico de Cajatambo, en Perú. Si se comparan los mitos de Huarochirí, por ejemplo, con lo que emerge de los documentos de extirpación de las idolatrías de Cajatambo, se tendrá la misma impresión de "pobreza" y "parquedad" del sistema de deidades, y de falta de relación de éstas con los mitos posibles de la región. Mientras en los mitos tan cercanos de Huarochirí hay una imaginación desbordante, transformaciones sorprendentes de los dioses, una imaginería casi barroca, relaciones conceptuales complejas entre los distintos planos de la percepción, de Cajatambo surgía un universo repleto de *huacas* y *malquis*, es cierto, pero muy escueto en informaciones sobre cada deidad, sobre las significaciones de cada una, las relaciones entre ellas. Y ello, no sólo a causa de la situación de intimidación a que estaban sometidos los "informantes", sino como peculiaridad del discurso religioso mismo.[1]

Entre los jalq'a, a semejante sobriedad de expansiones corresponde parecidamente un calendario lleno de celebraciones de figuras de santas y santos (ya no de *huacas* y *malquis*). Mi hipótesis es que no se trata, por cierto, de "pobreza", sino que el discurso religioso—con excepción del mito—se realiza a través de varias semióticas, de las que "no se habla". En efecto, las fiestas del calendario son realizaciones de significación a cargo de las figuras de los dioses, a cargo del ritual y las ceremonias, pero también de la música, de los bailes, de las canciones, de los disfraces (formas, colores, texturas: semiótica plástica), de los objetos, de las comidas y las bebidas (como lo ha sacado a luz R. Martínez en un artículo reciente), y de los espacios. Múltiples semióticas, la mayoría no-lingüísticas, que concurren en la construcción de la significación de una fiesta y que no consisten en enunciados verbales, como sí lo es el mito.[2]

El ritual, las ceremonias, y otras conductas corporales reglamentadas, dejan, pues, amplio espacio para la participación de esos otros lenguajes en la construcción de la significación. Y mi propósito es, así, tratar de comprender cómo se interrelacionan por un lado el discurso religioso—no ya como realización tal o cual de una semiótica precisa (como podría ser el ritual, por ejemplo), sino como significación **virtual** del calendario de fiestas de los jalq'a—y uno de esos lenguajes, la música.

blemas semióticos no resueltos, del discurso religioso andino, cuyas soluciones esbozarem os sólo a título de hipótesis de trabajo.

Una de las prim eras cosas que me llamó la atención, cuando em pecé a estudiar este problem a, fue la aparente "p o b reza" y parquedad del discurso religioso jalq'a, en algunas de sus expresiones. H ablo en prim er lugar del discurso verbal "sobre los dioses": en com paración con otras áreas donde he trabajado (Isluga, Chwani, etc.), aquí se ve poca expansión de las figuras in dividuales, poca riqueza de las configuraciones, casi nada de mito...

Esto me trae a la m emoria una reflexión parecida que hice tiem po atrás, al considerar el sistema religioso prehispánico de Cajatambo, en Perú. Si se com paran los mitos de H uarochirí, por ejemplo, con lo que emerge de los docum entos de extirpación de las idolatrías de Cajatambo, se tendrá la m isma im presión de "pobreza" y "p arq u ed ad " del sistema de deidades, y de falta de relación de éstas con los mitos posibles de la región. M ientras en los mitos tan cercanos de H uarochirí hay una imaginación desbordante, transform aciones sorprendentes de los dioses, una imaginería casi barroca, relaciones conceptuales complejas entre los distintos planos de la percepción, de Cajatam bo surgía un universo repleto de huacas y malquis, es cierto, pero muy escueto en informaciones sobre cada deidad, sobre las significaciones de cada una, las relaciones entre ellas. Y ello, no sólo a causa de la situación de intim idación a que estaban sometidos los "inform antes", sino como p ecu liaridad del discurso religioso m ism o.1

E ntre los jalq'a, a semejante sobriedad de expansiones corresponde parecidam ente un calendario lleno de celebraciones de figuras de santas y santos (ya no de huacas y malquis). Mi hipótesis es que no se trata, por cierto, de

"po b reza", sino que el discurso re lig io so ^ co n excepción del m ito— se realiza a través de varias semióticas, de las que "no se habla". E n efecto, las fiestas del calendario son realizaciones de significación a cargo de las figuras de los dioses, a cargo del ritual y las ceremonias, pero tam bién de la música, de los bailes, de las canciones, de los disfraces (formas, colores, texturas:

semiótica plástica), de los objetos, de las comidas y las bebidas (como lo ha sacado a luz R. M artínez en un artículo reciente), y de los espacios. M últiples semióticas, la mayoría no-lingüísticas, que concurren en la construcción de la significación de una fiesta y que no consisten en enunciados verbales, como sí lo es el m ito.[2]

El ritual, las ceremonias, y otras conductas corporales reglam entadas, dejan, pues, amplio espacio para la participación de esos otros lenguajes en la construcción de la significación. Y mi propósito es, así, tratar de com prender cómo se interrelacionan por un lado el discurso religioso— no ya como realización tal o cual de una semiótica precisa (como podría ser el ritual, por ejemplo), sino como significación virtual del calendario de fiestas de los jalq’a — y uno de esos lenguajes, la música.

2. El calendario de fiestas: primera visión

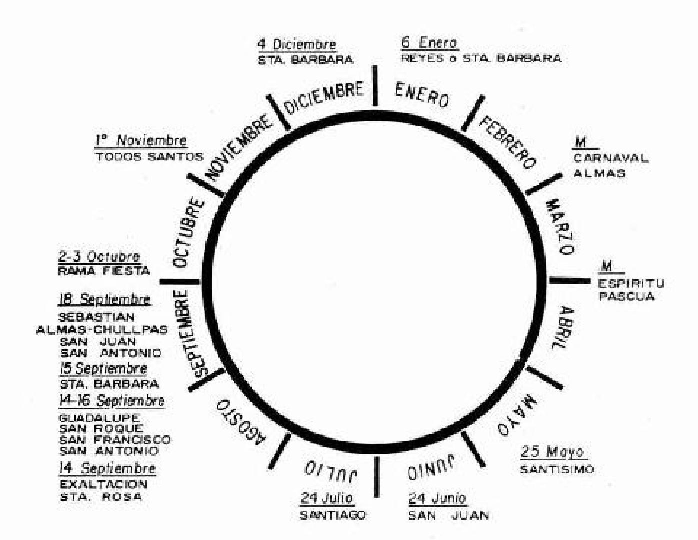
Como se puede ver, estoy dando por sentado que el calendario anual de fiestas de los jal'qa tiene un sentido. Mejor dicho, tiene significados, y realiza un todo de significación en sí mismo. Aún más, mi hipótesis es que el calendario es en sí una semiótica-objeto: un conjunto significante de fiestas, armado en base a la articulación de figuras de santos, santas y deidades andinas, que va construyendo una significación a lo largo del año. Ya veremos cuál.

No es fácil darse cuenta de ello: a primera vista, lo que aparece es una serie de festividades de santos y santas, incluido Todos Santos, todos ellos del santoral católico, sin un sentido evidente. La única festividad que tiene cierto "sabor autóctono" es la fiesta de Carnaval, de la cual ya se sabe que la deidad principal aquí celebrada es el Supay o Diablo. ¿Qué sentido puede tener una secuencia de celebraciones de santos, ya establecidos por el santoral, para la sucesión de los meses del año?

Pero hagamos una primera constatación. Si el lector se fija en los tres calendarios que aquí tenemos—recogidos y estudiados por Rosalía Martínez—advertirá que hay un claro predominio de santas y vírgenes: Mercedes, Dolores, Exaltación, Guadalupe, Santa Bárbara, Candelaria, etc. Hay algunos santos masculinos mezclados con ellas, y otros distribuidos en otra época del año—San Juan, San Pedro y San Pablo, Santiago—después de fiestas "tan católicas" como Pascua, Espíritu, Santísimo.

Puede extrañar que no mencione a una figura tan conocida como es la Pachamama, generalmente entendida como diosa andina de la fertilidad. Pero ocurre que en esta región jalq'a, la Pachamama es celebrada, efectiva-

PURUNKILA



2. El calen d a rio d e fiestas: p rim era visión

C om o se pued e ver, estoy dando po r sentado que el calendario anual de fiestas de los jal’qa tiene un sentido. M ejor dicho, tiene significados, y realiza un to d o de significación en sí mismo. Aún más, mi hipótesis es que el calendario es en sí una semiótica-objeto: un conjunto significante de fiestas, arm ado en base a la articulación de figuras de santos, santas y deidades andinas, que va construyendo una significación a lo largo del año. Ya veremos cuál.

N o es fácil darse cuenta de ello: a prim era vista, lo que aparece es una serie de festividades de santos y santas, incluido Todos Santos, todos ellos del santoral católico, sin un sentido evidente. La única festividad que tiene cierto

“sabor au tó cto n o ” es la fiesta de Carnaval, de la cual ya se sabe que la deidad principal aquí celebrada es el Supay o Diablo. ¿Q ué sentido puede tener una secuencia de celebraciones de santos, ya establecidos por el santoral, para la sucesión de los meses del año?

P ero hagamos una prim era constatación. Si el lector se fija en los tres calendarios que aquí tenem os— recogidos y estudiados p o r Rosalía M artínez—

advertirá que hay un claro predom inio de santas y vírgenes: Mercedes, D o lores, Exaltación, G uadalupe, Santa Bárbara, Candelaria, etc. H ay algunos santos masculinos mezclados con ellas, y otros distribuidos en otra época del año— San Juan, San P edro y San Pablo, Santiago— después de fiestas “tan católicas” como Pascua, Espíritu, Santísimo.

P u ed e extrañar que no m encione a una figura tan conocida como es la Pacham am a, generalm ente entendida como diosa andina de la fertilidad.

P ero ocurre que en esta región jalq’a, la Pacham am a es celebrada, efectiva-

6 Enero

4 Diciembre

Io N oviem bre

v

T O D O S S A N T O S

2 -3 O ctubre

E S P I R I T U

18 Septiem bre

qi-

S E B A S T IA N

S

A L M A S - C H U L L P A S í a

S A N J U A N

S A N

A N T O N IO

15 Septiem bre

\

S T A . B A R B A R A

^

14-16 Septiembre

2 5 M oyo

° ***n n r*** *I o'*»5"*

2 4 Julio

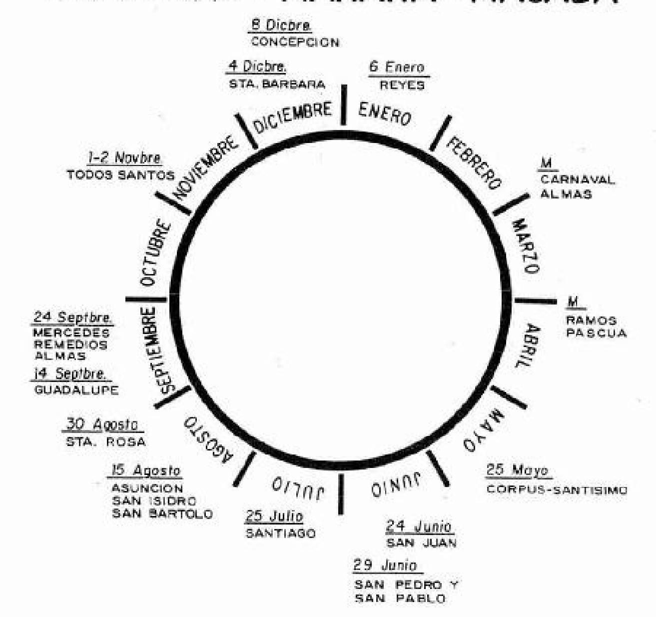
■

2 4 Junio

SA N T IA G O

S A N

J U A N



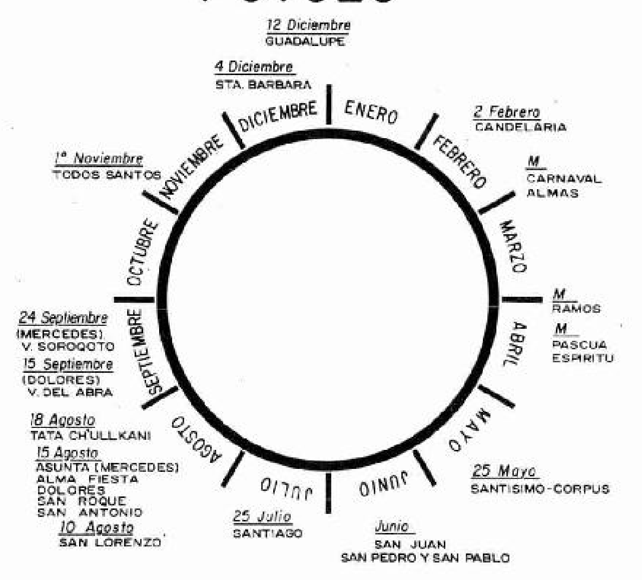


Fig. 1a–c. a: Purunkila—b: Iru Pampa-Marawa-Majada—c:Potolo

Saxra (diablo) / Pachamama

287

IRU P A M P A - M A R A W A - M A J A D A

8 Dicbre.

C O N C E P C I O N

4 Dicbre.

6 E nero

1-2 Novbre.

*T O D O S S A N T O S es**

2 4 S ep tb re.

14 Septbre.

3 0 A gosto

15 A g o sto

2 5 M ayo

C O R P U S - S A N T I S I M O

° ***n n r I o***'" "' '

2 4 J u m o

S A N T I A G O

S A N JU A N

2 9 Junio

S A N P E D R O Y

S A N P A B L O

P O T O L O

12 Diciembre

G U A D A L U P E

4 Diciembre

2 Febrero

1° N oviem bre

T O D O S S A N T O S .'¿V'

24SeQtiernbre

18 A g o sto

o

TA TA CH ’U L L K A N I

15 A go sto

'

2 5 M ayo

°nnr I

2 5 J u lio

"

,

.

10 A g o s to

S A N T I A G O

JUPIO.

S A N L O R E N Z O '

S A N J U A N

S A N P E D R O Y S A N P A B L O

Fig. la-c. a: Purunkila— b: Iru Pampa-Marawa-Majada— c.Potolo

mente, a lo largo de todo agosto, pero es una deidad de culto privado y casi clandestino: no hay una fiesta abierta dedicada a la Pachamama en la cual participe toda la comunidad. La Pachamama no pertenece al calendario de fiestas.

Una segunda constatación: en los tres calendarios hay un período, de más o menos unos diez días, entre agosto y septiembre, en que se celebra una serie de santas y santos, en sucesión apretada, con breves interrupciones. Es como si los jalq'a hubieran querido concentrar, arbitraria y voluntariamente, un máximo de santos a quienes rendir culto estos días.

Digo "arbitrariamente" porque muchos de estos santos y santas no son celebrados aquí en su fecha propia, marcada por el santoral. Y son vueltos a celebrar en su fecha correspondiente, en el transcurso del año. Así, por ejemplo, en la comunidad de Purunkila: Guadalupe se celebra para el 14 de septiembre, pero su fecha propia es el 12 de diciembre, en la cual es nuevamente celebrada. Santa Bárbara es también celebrada entre el 14 y el 16 de septiembre, pero "su" fecha es el 4 de diciembre, en que nuevamente es festejada. Y el 6 de enero, con el nombre de Reyes, celebran una vez más a Santa Bárbara.

En la comunidad de Potolo se da algo parecido: celebran el 15 de agosto a Asunción (Asunta) que, por varios datos que tenemos, es identificada con Mercedes, cuya fecha, sin embargo, es el 24 de septiembre. Y el 2 de febrero, con el nombre de Candelaria, vuelven a celebrar Mercedes. El 15 de septiembre mucha gente de Potolo va a festejar La Virgen del Abra, que es Dolores, a una comunidad cercana. Y el 24 de septiembre van en peregrinación a la Virgen de Soroqoto, que es propiamente Mercedes. Exactamente la misma situación se da en las comunidades de Marawa, Iru Pampa y Majada.

Se trata, como se ve, de un manejo de santos y fechas, cuyo sentido veremos luego. Pero ello claramente muestra que el calendario de fiestas es algo "arreglado", algo "hecho", y no una sumisión a santos y fechas ya establecidos por el calendario oficial de la Iglesia.

Una nueva observación: adelantando algunos argumentos, podremos constatar que después de Todos Santos, el sentido de las fiestas "se mueve **hacia** Carnavales". Esta es una percepción dada por el dato musical. En efecto, ya con Santa Bárbara, se empieza a tocar la música de Carnavales, cuyo uso se va intensificando para culminar con el Carnaval mismo (fiesta de fecha móvil; generalmente cae entre mediados de febrero y comienzos de marzo).

Finalmente—y de nuevo en base al dato musical—después de Carnavales viene otro período del calendario, que empieza con Pascua, entre marzo y abril y termina con Santiago, en julio. Se trata de un período de fiestas menores, de poca intensidad, donde no hay **ninguna celebración de santas o vírgenes.**

Tenemos así un calendario de fiestas con tres períodos bien delimitados:

(1) Aquellos 10 días intensos y abigarrados de fiestas de santos, y particularmente santas, de agosto/septiembre.

m ente, a lo largo de todo agosto, pero es una deidad de culto privado y casi clandestino: no hay una fiesta abierta dedicada a la Pacham am a en la cual participe toda la com unidad. La Pacham am a no pertenece al calendario de fiestas.

Una segunda constatación: en los tres calendarios hay un período, de más o menos unos diez días, entre agosto y septiem bre, en que se celebra una serie de santas y santos, en sucesión apretada, con breves interrupciones. Es como si los jalq'a hubieran querido concentrar, arbitraria y voluntariam ente, un m áxim o de santos a quienes rendir culto estos días.

Digo "arbitrariam ente" porque m uchos de estos santos y santas no son celebrados aquí en su fecha propia, m arcada por el santoral. Y son vueltos a celebrar en su fecha correspondiente, en el transcurso del año. Así, por ejemplo, en la com unidad de Purunkila: G uadalupe se celebra para el 14 de septiem bre, pero su fecha propia es el 12 de diciembre, en la cual es nuevam ente celebrada. Santa Bárbara es tam bién celebrada entre el 14 y el 16 de septiem bre, pero "su " fecha es el 4 de diciembre, en que nuevam ente es festejada. Y el 6 de enero, con el nom bre de Reyes, celebran una vez más a Santa Bárbara.

E n la com unidad de Potolo se da algo parecido: celebran el 15 de agosto a Asunción (Asunta) que, po r varios datos que tenemos, es identificada con M ercedes, cuya fecha, sin embargo, es el 24 de septiem bre. Y el 2 de febrero, con el nom bre de Candelaria, vuelven a celebrar M ercedes. El 15 de septiem bre m ucha gente de Potolo va a festejar La Virgen del Abra, que es Dolores, a una com unidad cercana. Y el 24 de septiem bre van en peregrinación a la Virgen de Soroqoto, que es propiam ente Mercedes. Exactam ente la misma situación se da en las com unidades de Marawa, Iru Pam pa y Majada.

Se trata, como se ve, de un manejo de santos y fechas, cuyo sentido veremos luego. Pero ello claramente m uestra que el calendario de fiestas es algo

"arreglado", algo "hecho", y no una sumisión a santos y fechas ya establecidos p o r el calendario oficial de la Iglesia.

Una nueva observación: adelantando algunos argum entos, podrem os constatar que después de Todos Santos, el sentido de las fiestas "se mueve ***hacia*** *C arnavales". Esta es una percepción dada por el dato musical. En efecto, ya con Santa Bárbara, se empieza a tocar la música de Carnavales, cuyo uso se va intensificando para culminar con el Carnaval mismo (fiesta de fecha móvil; generalm ente cae entre mediados de febrero y comienzos de marzo).*

Finalm ente— y de nuevo en base al dato musical— después de Carnavales viene otro período del calendario, que empieza con Pascua, entre marzo y abril y term ina con Santiago, en julio. Se trata de un período de fiestas m enores, de poca intensidad, donde no hay ***ninguna celebración de santas o vírgenes.***

Tenem os así un calendario de fiestas con tres períodos bien delimitados: (1) Aquellos 10 días intensos y abigarrados de fiestas de santos, y particularm ente santas, de agosto/septiem bre.

(2) Luego, con Todos Santos intermediados, ese nuevo período largo que va desde diciembre hasta febrero/marzo, que empieza con celebraciones de santas y termina con Carnaval, la fiesta más fuerte del año.
(3) El período que sigue a Carnavales, de fiestas menores, de santos masculinos, que empieza con Pascua y termina con Santiago.

Sobre Todos Santos: conviene señalar que no es la única festividad dedicada a los muertos; éstos son también recordados un día en las fiestas de Agosto/Septiembre y otro día en Carnavales. Ya examinaremos más de cerca este punto.

Pero antes de seguir analizando el calendario, nos vemos obligados a hacer un largo paréntesis, para discutir algunos puntos relativos al Diablo, la Pachamama y la situación particular de los jalq'a.

3. El Saxra, la Pachamama y los jalq'a

En un trabajo anterior (G. Martínez 1983) dedicado a una de las figuras centrales del panteón andino—el dios de los cerros—pudimos advertir con claridad que una de las manifestaciones más frecuentes de esta deidad era de una tal forma que combinaba fuertes poderes creativos y genésicos con una gran capacidad de destrucción y desorden. En esta manifestación, ctónica, demoníaca, de las deidades del *ukhu pacha*, el dios del cerro otorgaba abundante ganado, buenas cosechas, riquezas metálicas (minerales y dinero) y era también el dador de la música: era en sus "lugares", entre las rocas o con agua, donde se *ch'allaban* los instrumentos musicales. Y era identificado con los nombres de Diablo, Demonio, Wak'a, Saxra o Supay. La figura más conocida de esta deidad es el Supay o Tío de las minas. Pero esta figura alternaba con otra manifestación del dios del cerro, en la cual predominaban los valores de conservación de la vida y de orden y tranquilidad social. Lo importante de todo esto es que muchas veces un mismo dios del cerro manifestaba a la vez, o sucesivamente, estos valores, haciendo de tales deidades figuras extremadamente ambiguas y elusivas.

Ahorrándonos aquí argumentos y detalles de análisis: pudimos llegar a la conclusión de que la estructura lógico-semántica de base, que regía estas manifestaciones, combinaba dos categorías heterogéneas como Creación vs. Conservación y Orden vs Desorden, en una sola estructura como ésta:

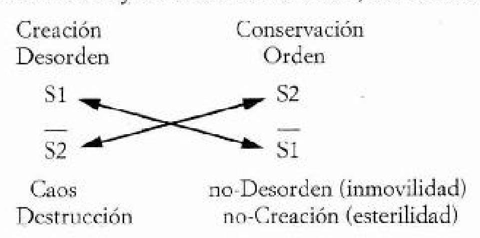


Fig. 2.

(2) Luego, con Todos Santos interm ediados, ese nuevo período largo que va desde diciem bre hasta febrero/m arzo, que empieza con celebraciones de santas y term ina con Carnaval, la fiesta más fuerte del año.

(3) El período que sigue a Carnavales, de fiestas menores, de santos m asculinos, que empieza con Pascua y term ina con Santiago.

Sobre Todos Santos: conviene señalar que no es la única festividad dedicada a los m uertos; éstos son tam bién recordados un día en las fiestas de Agosto/Septiem bre y otro día en Carnavales. Ya examinaremos más de cerca este punto.

Pero antes de seguir analizando el calendario, nos vemos obligados a hacer un largo paréntesis, para discutir algunos puntos relativos al Diablo, la Pacham am a y la situación particular de los jalq'a.

3. El Saxra, la P a ch a m a m a y los jalq'a

En un trabajo anterior (G. M artínez 1983) dedicado a una de las figuras centrales del panteón andino— el dios de los cerros— pudim os advertir con claridad que una de las manifestaciones más frecuentes de esta deidad era de una tal form a que com binaba fuertes poderes creativos y genésicos con una gran capacidad de destrucción y desorden. En esta manifestación, ctónica, demoníaca, de las deidades del ukhu pacha, el dios del cerro otorgaba ab u n dante ganado, buenas cosechas, riquezas metálicas (minerales y dinero) y era tam bién el dador de la música: era en sus "lugares", entre las rocas o con agua, donde se ch'allaban los instrum entos musicales. Y era identificado con los nom bres de Diablo, Demonio, W ak'a, Saxra o Supay. La figura más conocida de esta deidad es el Supay o Tío de las minas. Pero esta figura alternaba con otra manifestación del dios del cerro, en la cual predom inaban los valores de conservación de la vida y de orden y tranquilidad social. Lo im portante de todo esto es que muchas veces un mismo dios del cerro manifestaba a la vez, o sucesivamente, estos valores, haciendo de tales deidades figuras extrem adam ente ambiguas y elusivas.

A horrándonos aquí argum entos y detalles de análisis: pudim os llegar a la conclusión de que la estructura lógico-semántica de base, que regía estas m anifestaciones, com binaba dos categorías heterogéneas como Creación vs.

Conservación y O rden vs D esorden, en una sola estructura como ésta:

Creación

Conservación

Desorden

O rden

SI

S2

Caos

no-Desorden (inmovilidad)

Destrucción

no-Creación (esterilidad)

Fig. 2.

Una estructura de esta índole (que en realidad es un epistema de la cultura andina) nos ayudaba a comprender no sólo los dioses de los cerros, sino también deidades andinas del pasado. Entendiéndose, además, que una misma deidad puede ocupar sucesiva o simultáneamente, cada una de estas posiciones lógico-semánticas. Es pues la tematización y, luego, la representación en figuras definidas por la tradición cultural andina lo que produce las diferentes manifestaciones concretas de las deidades. Por lo tanto, tal explicación no puede llevarnos a seguir pensando en manifestaciones separadas, diferenciadas y sin relación una con otra: la perturbadora ambigüedad, el deslizamiento de una figura en otra, la negación de papeles y rasgos que en un momento dado son afirmados en el discurso, son "parte de la manifestación" de estas deidades no sometidas a la lógica de los contrarios: como se sabe, la característica de estos discursos (llamados "míticos") es la afirmación simultánea de los contrarios y, yo diría, hasta de lo contradictorio.

En oportunidad de aquel trabajo yo no afirmé con vigor la identidad entre el Supay y el dios del cerro. Ahora lo hago: para mí, el Supay de las minas y el dios del cerro Wak'a son una y la misma cosa. Las únicas figuras que no son identificables con las anteriores son aquellas que adoptan las posiciones no-S1, o no-S1 + no-S2. Una afirmación así, por supuesto no es una cuestión de decisión personal: va en ello una comprensión adecuada de lo que son las deidades andinas en tanto creaciones de significación.

En aquella oportunidad también, me llamó poderosamente la atención que la figura del dios del cerro Wak'a, demoníaco, creador de metales, dador de dinero, de ganado y de música, diera una imagen tan cercana y sorprendente de lo que es la fecundidad femenina. Tanto es así que yo hablé entonces de la "configuración uterina": metales gestándose en las entrañas de la tierra, cavidades uterinas y agujeros creacionales de donde emerge el ganado, aguas subterráneas como líquido amiótico, donde pululan pequeños ánades... Ciertamente, es toda una imagen de la gestación femenina, pero atribuida a una divinidad que, hasta el momento, aparecía como definitoria de la potencia sexual masculina.

Tampoco entonces afirmé con vigor la identidad del dios del cerro con la Pachamama, es decir del Diablo o Saxra con la Pachamama. Ahora también lo hago: lo que se ha dado en llamar la "Pachamama" no es, semióticamente, otra cosa que la tematización y la figuración femenina del Diablo-Dios del Cerro. O, si se quiere, se trata de una misma entidad masculino/femenina, bisexual o andrógina; *qhari-warmi*, como dicen en el área quechua. La Pachamama actual, entendida como una deidad exclusivamente femenina, sin relación con ninguna divinidad masculina, diosa de la fertilidad agrícola andina, al modo de una Démeter mediterránea, madre generosa, bondadosa y protectora es un cliché, creación de diversas fuentes, y extremadamente ideologizada.

Son varios los argumentos que apoyan esta afirmación y no podré repetirlos todos. Desde luego, la Pachamama es no sólo una deidad agrícola, sino

Una estructura de esta índole (que en realidad es un epistema de la cultura andina) nos ayudaba a com prender no sólo los dioses de los cerros, sino tam bién deidades andinas del pasado. Entendiéndose, además, que una misma deidad puede ocupar sucesiva o simultáneamente, cada una de estas posiciones lógico-semánticas. Es pues la tematización y, luego, la representación en figuras definidas por la tradición cultural andina lo que produce las diferentes manifestaciones concretas de las deidades. P o r lo tanto, tal explicación no puede llevarnos a seguir pensando en manifestaciones separadas, diferenciadas y sin relación una con otra: la perturbadora am bigüedad, el deslizam iento de una figura en otra, la negación de papeles y rasgos que en un m om ento dado son afirmados en el discurso, son "parte de la m anifestación"

de estas deidades no sometidas a la lógica de los contrarios: como se sabe, la característica de estos discursos (llamados "m íticos") es la afirmación simultánea de los contrarios y, yo diría, hasta de lo contradictorio.

E n oportunidad de aquel trabajo yo no afirmé con vigor la identidad entre el Supay y el dios del cerro. A hora lo hago: para mí, el Supay de las minas y el dios del cerro W ak 'a son una y la misma cosa. Las únicas figuras que no son identificables con las anteriores son aquellas que adoptan las posiciones no-S l, o n o-S l + no-S2. Una afirmación así, por supuesto no es una cuestión de decisión personal: va en ello una com prensión adecuada de lo que son las deidades andinas en tanto creaciones de significación.

En aquella oportunidad tam bién, me llamó poderosam ente la atención que la figura del dios del cerro W ak'a, demoníaco, creador de metales, dador de dinero, de ganado y de música, diera una imagen tan cercana y sorprendente de lo que es la fecundidad femenina. Tanto es así que yo hablé entonces de la

"configuración uterina": metales gestándose en las entrañas de la tierra, cavidades uterinas y agujeros creacionales de donde emerge el ganado, aguas subterráneas como líquido amiótico, donde pululan pequeños ánades...

Ciertam ente, es toda una imagen de la gestación femenina, pero atribuida a una divinidad que, hasta el m om ento, aparecía como definitoria de la p o ten cia

sexual masculina.

Tam poco entonces afirmé con vigor la identidad del dios del cerro con la Pacham am a, es decir del D iablo o Saxra con la Pachamama. Ahora tam bién lo hago: lo que se ha dado en llamar la "Pacham am a" no es, semióticamente, otra cosa que la tematización y la figuración femenina del Diablo-Dios del Cerro. O , si se quiere, se trata de una misma entidad m asculino/fem enina, b isexual o andrógina; qhari-warmi, como dicen en el área quechua. La Pachamama actual, entendida como una deidad exclusivamente femenina, sin relación con ninguna divinidad masculina, diosa de la fertilidad agrícola andina, al m odo de una D ém eter m editerránea, m adre generosa, bondadosa y pro tectora es un cliché, creación de diversas fuentes, y extrem adam ente ideolo-gizada.

Son varios los argum entos que apoyan esta afirmación y no p odré repetirlos todos. D esde luego, la Pacham am a es no sólo una deidad agrícola, sino

también ganadera: como el dios de los cerros provee también de abundante ganado. Tiene que ver directamente con la minería: es bien sabido que ella "habita" en el interior de las minas y es invocada por los mineros ante el peligro; se sabe bien que ella recibe culto en las minas junto con el Tío para las mismas fiestas. En el área rural del norte de Potosí, para las fiestas de julio y agosto, que son meses "del Diablo", se le rinde culto a la pareja Pachamama-Pachatata (Platt 1983:54ss.). Para Carnavales, el Saxra se aparece como hombre para engañar a las mujeres, y como mujer para engañar a los hombres. Firestone (1988:37) cita a Rigoberto Paredes diciendo que entre los aymaras del Lago a la Pachamama la llamaban Pacha Achachi. Pero *achachi* es también "abuelo", el término de parentesco con que designan al dios del cerro *(achachila)*. Y Olivia Harris (1987:48) confirma el uso de *achachila* aplicado a la Pachamama. Se dice que mientras el Saxra da la música, la Pachamama da los tejidos. Pero en Chumbivilcas, Perú (Roel Pineda 1966:38), la Pachamama da los *wayños* de Carnaval a los *yatiris*. Y en la región jalq'a los tejidos también son dados por el Diablo...Establecer una diferencia tajante entre Pachamama y el Diablo es, pues, cuando menos una imposición de nuestro pensamiento, tributario de la cultura europea. Pienso que una cita—que me fue proporcionada por Verónica Cereceda—de Chipaya, es bastante concluyente. El interlocutor, hablando de Pachamama, dice:

> *Pachamama* es otra que la Virgen María. **Pachamama se le puede decir a los volcanes, al Tata Sabaya, eso. Es uywir mallku, uywir t'alla.** (...) Como humano viene en el sueño. Medio verde, chalequina verde, falda azul celeste, con sombrero oro (de paja). Viene pidiendo: "Hágame el favor de invitarme. No tengo qué comer". Después se le hace una paguita. **Jovencita.** "Yo quiero mantener a todos los que aman". **Pero igual viene hombre, joven, verde y azul.** Sabe conversar bien cariñosamente (Verónica Cereceda. Notas de trabajo de campo 1982).

En estas palabras no sólo se identifica a la Pachamama con los cerros y los dioses de los cerros, sino se afirma también la ambigüedad sexual de esta deidad.

Todo esto, pues, nos permite introducir, en la estructura de base arriba expuesta, la categoría masculino vs. femenino, sobrepuesta a las otras dos, en una condición jerárquicamente superior. De esta manera, habrá figuraciones ya sea masculinas, ya sea femeninas, o incluso masculino-femeninas tal vez, en cada una de las cuatro posiciones del cuadrado semiótico, en las diferentes manifestaciones del discurso andino sobre los dioses.

Nos queda un último tema por tratar, sobre la Pachamama, antes de volver a nuestro calendario jalq'a de fiestas. Es el tema ya bien conocido de la identificación entre la Pachamama y la Virgen (María), operada por la Iglesia desde los primeros días de la Colonia. Todos sabemos que dicha identificación efectivamente se ha producido en la población andina, al punto de que hoy, en vastas regiones bolivianas, la Pachamama es llamada mayormente "el Virgín" o Wirgina.

Pero en la adopción de la Virgen como figura de la Pachamama, resulta inevitable escuchar los ecos de la identidad ya señalada entre la Pachamama y

tam bién ganadera: como el dios de los cerros provee tam bién de abundante ganado. Tiene que ver directam ente con la minería: es bien sabido que ella

“h ab ita” en el interior de las minas y es invocada por los mineros ante el peligro; se sabe bien que ella recibe culto en las minas junto con el Tío para las mismas fiestas. En el área rural del norte de Potosí, para las fiestas de julio y agosto, que son meses “del D iablo”, se le rinde culto a la pareja Pacham am a-Pachatata (Platt 1983:54ss.). Para Carnavales, el Saxra se aparece como ho m bre para engañar a las mujeres, y como mujer para engañar a los hom bres.

Firestone (1988:37) cita a Rigoberto Paredes diciendo que entre los aymaras del Lago a la Pacham am a la llamaban Pacha Achachi. Pero achachi es tam bién “abuelo”, el térm ino de parentesco con que designan al dios del cerro (achachila). Y Olivia H arris (1987:48) confirma el uso de achachila aplicado a la Pacham am a. Se dice que mientras el Saxra da la música, la Pacham am a da los tejidos. Pero en Chumbivilcas, Perú (Roel Pineda 1966:38), la P ach amama da los wayños de Carnaval a los yatiris. Y en la región jalq’a los tejidos tam bién son dados po r el D iablo...Establecer una diferencia tajante entre Pacham am a y el D iablo es, pues, cuando menos una im posición de nuestro pensam iento, tributario de la cultura europea. Pienso que una cita— que me fue proporcionada por Verónica Cereceda— de Chipaya, es bastante concluyente. El interlocutor, hablando de Pacham am a, dice: Pachamama es otra que la Virgen María. ***Pachamama se le puede decir a los volcanes, al Tata Sabaya, eso. Es uywir mallku, uywir t'alla.*** *(...) Como hum ano viene en el sueño. Medio verde, chalequina verde, falda azul celeste, con sombrero oro (de paja).*

Viene pidiendo: “Hágame el favor de invitarme. No tengo qué comer”. Después se le hace una paguita. ***Jovencita.*** *“Yo quiero mantener a todos los que am an”.* ***Pero igual viene hombre, joven, verde y azul.*** *Sabe conversar bien cariñosamente (Verónica Cereceda. Notas de trabajo de campo 1982).*

En estas palabras no sólo se identifica a la Pacham am a con los cerros y los dioses de los cerros, sino se afirma tam bién la am bigüedad sexual de esta deidad.

T odo esto, pues, nos perm ite introducir, en la estructura de base arriba expuesta, la categoría masculino vs. femenino, sobrepuesta a las otras dos, en una condición jerárquicam ente superior. De esta manera, habrá figuraciones ya sea masculinas, ya sea femeninas, o incluso masculino-femeninas tal vez, en cada una de las cuatro posiciones del cuadrado semiótico, en las diferentes m anifestaciones del discurso andino sobre los dioses.

Nos queda un último tema por tratar, sobre la Pacham am a, antes de volver a nuestro calendario jalq'a de fiestas. Es el tema ya bien conocido de la identificación entre la Pacham am a y la Virgen (María), operada por la Iglesia desde los prim eros días de la Colonia. Todos sabemos que dicha identificación efectivam ente se ha producido en la población andina, al p u nto de que hoy, en vastas regiones bolivianas, la Pacham am a es llamada m ayorm ente "el V irgin" o W irgina.

Pero en la adopción de la Virgen como figura de la Pachamama, resulta inevitable escuchar los ecos de la identidad ya señalada entre la Pacham am a y

el dios de los cerros. Teresa Gisbert, que trata el problema desde el punto de vista iconográfico, señala con abundancia de datos el esfuerzo de los sacerdotes españoles por reemplazar los cultos autóctonos **a los cerros** por el culto a la Virgen María:

> Ramos, en su texto sobre Copacabana, siguiendo la teología agustina enunciada en la "Ciudad de Dios" crea la teoría que permite identificar a María con un monte. Este mito emigra de las orillas del Lago Titicaca a Potosí, dejando a su paso una estela de vírgenes superpuestas a los *Apus* o montes que habían recibido culto en los tiempos prehispánicos, buen ejemplo de esto son Pucarani y Sabaya, ambas fundaciones agustinas. De la identificación de María con un monte, sustentada teológicamente, a la identificación de María con la *Pachamama* sólo hay un paso y el proceso se dió tanto a nivel rural y popular, como a nivel erudito-eclesiástico (Gisbert 1980:20).

En realidad, para los andinos, no había necesidad de ninguna justificación teológica y no había necesidad de dar ningún paso para realizar tal identificación, puesto que en la conceptualización andina la Pachamama **es también un cerro masculino**. Y es esto posiblemente lo que mejor explica la facilidad de tal adopción por la gente andina.

A lo que quiero llegar es a que la evidencia de tal identidad no queda relegada a los siglos de la colonia: continúa en nuestros días. Y de hecho, es particularmente perceptible en la región jalq'a de Sucre, donde las vírgenes "de piedra"—léase *huacas*—a las que se rinde culto, son innumerables, y muchas de ellas están ligadas a un cerro y tienen su capilla en el abra del cerro: son las conocidas Vírgenes del Abra. No las conozco a todas, pero la hay desde ya en la misma ciudad de Sucre, otra cerca de la comunidad de Potolo—la famosa Virgen del Abra—otra en el cerro Chatakila, la Mamita Chatakila. Con seguridad hay más.

Una buena prueba de esto es la Virgen del Abra, recién mencionada, cerca de Potolo. Si se admite que es el Supay quien inspira la música y es la Pachamama quien inspira los tejidos, ocurre que al lado de la capilla de la Virgen del Abra hay una roca que otorga **ambos** dones: los hombres que quieren "pedirse" para la música deben romper la roca, sacando pedazos de ella, y llevándose el fragmento a su casa. Las mujeres hacen otro tanto para tejer bien.

La mejor demostración está sin embargo en el caso del Tata Ch'ullkuni, también de la comunidad de Potolo: es una cruz, crecida en un *thaqo* (un árbol nativo, el algarrobo), que "apareció" hace tiempo en el cerro Ch'ullkuni. De ahí fue trasladada a otro cerro, donde han construído una pequeña capilla: la imagen que representa al Tata Ch'ullkuni ¡es una virgen pintada sobre una piedra! Pero *tata*, se sabe, es un apelativo masculino.

Podemos, pues, afirmar que estas vírgenes representan al dios del cerro en cada caso. Es posible argumentar que simplemente se trata de una tradición, ya encarnada en la gente, sin otro trasfondo, lo que no sería una buena explicación antropológica. Pero, dejando de lado otras consideraciones, el hecho es que, tradición o no, la figura Virgen-Cerro (que no es muy distinta a la de *mallku-t'alla*) sigue funcionando plenamente y con toda vitalidad.

el dios de los cerros. Teresa G isbert, que trata el problem a desde el p u n to de vista iconográfico, señala con abundancia de datos el esfuerzo de los sacerdotes españoles p o r reem plazar los cultos autóctonos ***a los cerros*** *p o r el culto a la Virgen María:*

Ramos, en su texto sobre Copacabana, siguiendo la teología agustina enunciada en la

“Ciudad de Dios” crea la teoría que permite identificar a María con un monte. Este mito emigra de las orillas del Lago Titicaca a Potosí, dejando a su paso una estela de vírgenes superpuestas a los Apus o montes que habían recibido culto en los tiempos prehispánicos, buen ejemplo de esto son Pucarani y Sabaya, ambas fundaciones agustinas. De la identificación de María con un monte, sustentada teológicamente, a la identificación de María con la Pachamama sólo hay un paso y el proceso se dió tanto a nivel rural y popular, como a nivel erudito-eclesiástico (Gisbert 1980:20).

E n realidad, para los andinos, no había necesidad de ninguna justificación teológica y no había necesidad de dar ningún paso para realizar tal identificación, puesto que en la conceptualización andina la Pacham am a ***es también un cerro masculino.*** *Y es esto posiblem ente lo que mejor explica la facilidad de tal adopción p o r la gente andina.*

A lo que quiero llegar es a que la evidencia de tal identidad no queda relegada a los siglos de la colonia: continúa en nuestros días. Y de hecho, es p a rticularm ente perceptible en la región jalq’a de Sucre, donde las vírgenes “de p ie d ra ”— léase huacas— a las que se rinde culto, son innum erables, y muchas de ellas están ligadas a un cerro y tienen su capilla en el abra del cerro: son las conocidas Vírgenes del Abra. N o las conozco a todas, pero la hay desde ya en la misma ciudad de Sucre, otra cerca de la com unidad de Potolo— la famosa Virgen del A bra— otra en el cerro Chatakila, la M amita Chatakila. Con seguridad hay más.

Una buena prueba de esto es la Virgen del Abra, recién m encionada, cerca de Potolo. Si se admite que es el Supay quien inspira la música y es la Pachamama

quien inspira los tejidos, ocurre que al lado de la capilla de la Virgen del Abra hay una roca que otorga ***ambos*** *dones: los hom bres que quieren*

“p edirse” para la música deben rom per la roca, sacando pedazos de ella, y llevándose el fragm ento a su casa. Las mujeres hacen otro tanto para tejer bien.

La mejor dem ostración está sin embargo en el caso del Tata C h ’ullkuni, tam bién de la com unidad de Potolo: es una cruz, crecida en un thaqo (un árbol nativo, el algarrobo), que “apareció” hace tiem po en el cerro C h ’ullkuni.

D e ahí fue trasladada a otro cerro, donde han construido una pequeña capilla: la imagen que representa al Tata C h’ullkuni ¡es una virgen pintada sobre una piedra! Pero tata, se sabe, es un apelativo masculino.

Podem os, pues, afirmar que estas vírgenes representan al dios del cerro en cada caso. Es posible argum entar que simplemente se trata de una tradición, ya encarnada en la gente, sin otro trasfondo, lo que no sería una buena explicación antropológica. Pero, dejando de lado otras consideraciones, el hecho es que, tradición o no, la figura Virgen-Cerro (que no es muy distinta a la de m allku-t’alia) sigue funcionando plenam ente y con toda vitalidad.

Nos podemos preguntar por qué los jalq'a han elegido representar preferentemente al dios del cerro con una figura femenina, en lugar de hacerlo—como en otras regiones—con figuras masculinas, como puede serlo una cruz (los *tatas*) o la imagen de algún santo (Tata Bombori, Tata Quillacas). La hipótesis que estamos manejando con Verónica Cereceda es que ello forma parte de una ideología de los jalq'a que pone justamente el acento en privilegiar los aspectos femeninos del Saxra, y en general, en la asunción por los jalq'a de un rol femenino en relación con sus vecinos, los llameros y los tarabuco (del mismo modo que es femenina la mitad de abajo en relación con la mitad de arriba, en el mundo andino).

Ello estaría confirmado por los análisis de los tejidos que hace Verónica Cereceda; ella lo dirá mejor que yo: los contenidos fundamentales de estos tejidos son, justamente, lo creacional, lo caótico, el mundo oscuro de las entrañas de la tierra, la creación incesante e indiferenciada, de animales no domésticos e indomesticables: sapos, cóndores, *vizcachas*, o animales irreales, que son precisamente "del Saxra", pero también "de la Pachamama". De alguna manera que todavía no alcanzamos a entender bien, los jalq'a han elegido esta posición estructural de lo creacional y del desorden (posición femenina) para definir su identidad de grupo, frente a sus vecinos. De alguna manera, que seguramente Rosalía Martínez confirmará, esto se expresa también en la música: en la región jalq'a, para Carnavales, a partir de un momento los instrumentos propios de este período son tocados en forma conjunta, produciendo una inevitable sensación de caos.

Un último aspecto a señalar en este tema de la relación Virgen-Pachamama. Es bien sabido que los andinos identifican a la Pachamama no sólo con la Virgen María sino con muchas de sus figuras particulares. Los andinos no se sienten obligados a ser expertos en teología y desconocen que para la Iglesia la Madre de Cristo, la Virgen María, es una sola, con distintas advocaciones.

El tema no se ha estudiado bien y desconozco si la adopción de una u otra virgen obedece a alguna lógica especial. Pero está claro que en algunas partes la Pachamama es Asunta (norte de Chile, norte de Potosí: *tía pachamama asunta luwisa*; Platt loc. cit.); en Oruro y otros lugares del norte de Potosí es Concepción, la Virgen del Socavón; pero en otras regiones Candelaria "**es Concepción**", o es "su hermanita gemela".

Naturalmente, en esta profusión de vírgenes entran también las santas...y los santos. Después de todo lo dicho, no debe extrañarnos que haya la Virgen de San José, y la Virgen Corazón de Jesús. Así como en algunos lugares hay el Tata San Warawara (por Santa Bárbara. Harris 1987:51) y como alguna vez Rosalía Martínez ha oído nombrar como Virgen a Santiago. Recordemos el dato reciente del Tata Ch'ullkuni, representado por una virgen.

Finalmente, aquí en Sucre—y en la región Jalq'a—las vírgenes, santas y santos son declaradamente algunos (la mayoría de las santas) "**de la parte de Pachamama**", es decir, del *ukhu pacha*: generalmente, los que "son piedra";

Nos podem os preguntar por qué los jalq’a han elegido representar p referentem ente al dios del cerro con una figura femenina, en lugar de hacerlo—

como en otras regiones— con figuras masculinas, como puede serlo una cruz (los tatas) o la imagen de algún santo (Tata Bombori, Tata Quillacas). La hipótesis que estamos m anejando con Verónica Cereceda es que ello forma parte de una ideología de los jalq’a que pone justam ente el acento en privilegiar los aspectos femeninos del Saxra, y en general, en la asunción p o r los jalq’a de un rol femenino en relación con sus vecinos, los flameros y los tarabuco (del mismo m odo que es femenina la m itad de abajo en relación con la m itad de arriba, en el m undo andino).

Ello estaría confirm ado po r los análisis de los tejidos que hace Verónica Cereceda; ella lo dirá mejor que yo: los contenidos fundam entales de estos tejidos son, justam ente, lo creacional, lo caótico, el m undo oscuro de las en trañas de la tierra, la creación incesante e indiferenciada, de animales no d o mésticos e indomesticables: sapos, cóndores, vizcachas, o animales irreales, que son precisam ente “del Saxra”, pero tam bién “de la Pacham am a”. De alguna m anera que todavía no alcanzamos a entender bien, los jalq’a han elegido esta posición estructural de lo creacional y del desorden (posición fem enina) para definir su identidad de grupo, frente a sus vecinos. D e alguna m anera, que seguram ente Rosalía M artínez confirmará, esto se expresa tam bién en la música: en la región jalq’a, para Carnavales, a partir de un m om ento los instrum entos propios de este período son tocados en forma conjunta, produciendo una inevitable sensación de caos.

U n últim o aspecto a señalar en este tema de la relación V irgen-Pachamama. Es bien sabido que los andinos identifican a la Pacham am a no sólo con la Virgen M aría sino con m uchas de sus figuras particulares. Los andinos no se sienten obligados a ser expertos en teología y desconocen que para la Iglesia la M adre de Cristo, la Virgen María, es una sola, con distintas advocaciones.

El tem a no se ha estudiado bien y desconozco si la adopción de una u otra virgen obedece a alguna lógica especial. Pero está claro que en algunas partes la Pacham am a es Asunta (norte de Chile, norte de Potosí: tía pachamama

asunta luivisa-, P latt loe. cit.); en O ruro y otros lugares del norte de Potosí es C oncepción, la Virgen del Socavón; pero en otras regiones Candelaria ***“es Concepción”,*** *o es “su herm anita gemela”.*

N aturalm ente, en esta profusión de vírgenes entran tam bién las santas...y los santos. D espués de todo lo dicho, no debe extrañarnos que haya la V irgen de San José, y la Virgen Corazón de Jesús. Así como en algunos lugares hay el Tata San W araw ara (por Santa Bárbara. H arris 1987:51) y como alguna vez Rosalía M artínez ha oído nom brar como Virgen a Santiago. R ecordem os el dato reciente del Tata C h ’ullkuni, representado por una virgen.

Finalm ente, aquí en Sucre— y en la región Jalq ’a— las vírgenes, santas y santos son declaradam ente algunos (la mayoría de las santas) ***“de la parte de Pachamama”,*** *es decir, del ukhu pacha: generalmente, los que “son p ied ra ”;*

otros "**de la parte de Gloria**", es decir, del Cielo o *janaj pacha*, de "la parte de Dios"[3]. Entre los jalq'a de las comunidades de las que aquí hablamos, las vírgenes/santas Guadalupe, Candelaria, Dolores, Mercedes, Remedios, Rosario, Santa Bárbara y Concepción "**son Pachamama**".

Lo que quiere decir, pues, que la virgen, o las múltiples vírgenes y santas que hemos visto, no pueden ser entendidas como la deidad católica que aparentan ser: detrás de ellas están la Pachamama y el Saxra.

Ya podemos volver a nuestro calendario jalq'a de fiestas.

4. De vuelta al calendario: las fiestas de agosto/septiembre

Después de lo dicho, se puede comprender que en ese período de más o menos 10 días, de agosto/septiembre, que se celebra en cada comunidad, lo que se está festejando en las vírgenes y santas son las distintas figuras de la Pachamama. En Potolo se celebra en esos días a Dolores, Asunta y Mercedes. Pero, como hemos señalado, mucha gente va también a rendir culto, a una comunidad cercana, a la Virgen del Abra ya mencionada, el 15 de septiembre, que es la Virgen de los Dolores; y aún van a celebrar a otra comunidad, algo más lejana, la Virgen de Soroqoto, el 24 de septiembre, que es Mercedes. Todas son figuraciones de la Pachamama, y varias de ellas "son piedra".

Algo parecido ocurre en Marawa-Iru Pampa: aquí se celebra Asunción, Santa Rosa, Remedios y Mercedes, mientras en Purunkila celebran Exaltación, Guadalupe y Santa Bárbara, para este mismo período. No sabemos aún si cada una de estas advocaciones representa una tematización más particularizada del gran tema general de la fecundidad/creación, o si cada una tiene rasgos particulares que permitan distinguirlas entre sí.

Ahora, debe observarse también que en cada comunidad, en este mismo período tiene lugar también la celebración de santos masculinos. En Potolo se festeja a San Lorenzo, San Roque y al Tata Antonio. Pero también al Tata Ch'ullkuni, que ya hemos mencionado: aquella cruz que apareció en un cerro cercano, crecida en un *thaqo*. De manera muy interesante, Tata Ch'ullkuni se celebra al final del período y su fiesta **debe ser** un **martes** o un **viernes**, días que, como se sabe, son propios del Saxra. Además, de alguna manera se lo identifica con la Virgen Mercedes:

> Pasada Mercedes, *Tata Ch'ullkuni* no tiene fecha fija, pero tiene que ser Martes o Viernes, **mismo que Mercedes. Mercedes no es aparte** (R. Martínez. Notas de Campo).

No hay necesidad de mucha imaginación para sospechar que el Tata Ch'ullkuni es una representación del Saxra, de un dios del cerro. Además de todo lo dicho, su *lantin*—su figura "de reemplazo"—está también en otro cerro. Situación que se repite en la comunidad de Purunkila, con mayor claridad aún: una de las deidades más importantes de Purunkila es San Sebastián, **que es el cerro Telapaques.** En esta comunidad hablan indiferentemente de Sebastián o Telapaques. Es también una cruz, aparecida en un cerro, pero esta vez de *molle* (otro árbol que el *thaqo*) y es la cruz de *pukara*

otros ***“de la parte de Gloria”,*** *es decir, del Cielo o janajpacha, de “la p arte de D io s’” . E ntre los jalq’a de las com unidades de las que aquí hablamos, las vírgenes/santas G uadalupe, Candelaria, Dolores, M ercedes, Remedios, Rosario, Santa Bárbara y Concepción* ***“son Pachamama”.***

Lo que quiere decir, pues, que la virgen, o las múltiples vírgenes y santas que hem os visto, no pueden ser entendidas como la deidad católica que aparentan ser: detrás de ellas están la Pacham am a y el Saxra.

Ya podem os volver a nuestro calendario jalq’a de fiestas.

4. D e v u e lta al calendario: las fiesta s d e a g o s to /s e p tie m b r e *D espués de lo dicho, se puede com prender que en ese período de más o menos 10 días, de agosto/septiem bre, que se celebra en cada com unidad, lo que se está festejando en las vírgenes y santas son las distintas figuras de la Pacham am a. En Potolo se celebra en esos días a Dolores, Asunta y Mercedes.*

Pero, como hem os señalado, m ucha gente va tam bién a rendir culto, a una com unidad cercana, a la Virgen del Abra ya mencionada, el 15 de septiem bre, que es la Virgen de los Dolores; y aún van a celebrar a otra com unidad, algo más lejana, la Virgen de Soroqoto, el 24 de septiem bre, que es M ercedes. Todas son figuraciones de la Pachamama, y varias de ellas “son p ied ra”.

Algo parecido ocurre en M arawa-Iru Pampa: aquí se celebra Asunción, Santa Rosa, Remedios y M ercedes, mientras en Purunkila celebran E xaltación, G uadalupe y Santa Bárbara, para este mismo período. N o sabemos aún si cada una de estas advocaciones representa una tematización más p articularizada del gran tema general de la fecundidad/creación, o si cada una tiene rasgos particulares que perm itan distinguirlas entre sí.

Ahora, debe observarse tam bién que en cada com unidad, en este mismo período tiene lugar tam bién la celebración de santos masculinos. E n Potolo se festeja a San Lorenzo, San Roque y al Tata Antonio. Pero tam bién al Tata C h ’ullkuni, que ya hemos mencionado: aquella cruz que apareció en un cerro cercano, crecida en un thaqo. D e m anera muy interesante, Tata C h ’ullkuni se

celebra al final del período y su fiesta ***debe ser*** *un* ***martes*** *o un* ***viernes,*** *días que, como se sabe, son propios del Saxra. Además, de alguna m anera se lo identifica con la Virgen Mercedes:*

Pasada Mercedes, Tata Ch'ullkuni no tiene fecha fija, pero tiene que ser Martes o Viernes, ***mism o que Mercedes. Mercedes no es aparte*** *(R. Martínez. Notas de Campo).*

N o hay necesidad de mucha imaginación para sospechar que el Tata C h 'ullkuni es una representación del Saxra, de un dios del cerro. Además de to d o lo dicho, su lantin— su figura "de reem plazo"— está tam bién en otro cerro. Situación que se repite en la com unidad de Purunkila, con mayor claridad aún: una de las deidades más im portantes de Purunkila es San Sebastián, ***que es el cerro Telapaques.*** *En esta com unidad hablan indiferentem ente de Sebastián o Telapaques. Es tam bién una cruz, aparecida en un cerro, pero esta vez de molle (otro árbol que el thaqo) y es la cruz de pukara*

más importante de todas para el Carnaval. Obviamente, Sebastián-Telapaques **es el dios del cerro**, el Supay. Aunque, por supuesto, ningún Purunkila lo declararía así.[4]

En Purunkila otros santos masculinos son celebrados junto a las vírgenes ya señaladas y junto a Telapaques, para este período de agosto/septiembre: San Roque y San Francisco (¡que son "el mismo"!), San Juan y San Antonio. En Iru Pampa-Marawa no hay un dios del cerro tan evidente como en Potolo (Ch'ullkuni) y en Purunkila (Telapaques): se celebran San Isidro y San Bartolomé, pero de ambos sospecho fuertemente que son representaciones del Supay, particularmente de San Bartolomé, "santo cabrero" (de las cabras), que está muy cerca de las figuraciones del Diablo: barba, pezuñas y cuernos de macho cabrío, en la imaginería católica impuesta.

Si es efectivo que todos los santos masculinos son representaciones del Supay, como creo, y si todas las vírgenes son representaciones de la Pachamama, como creo con mayor fuerza aún, resulta, entonces, que lo que se está celebrando en este período de agosto/septiembre es la pareja Supay/Pachamama, tal como ocurre en otras partes andino-bolivianas durante el mes de agosto. Sólo que en las otras regiones (Potosí, Oruro), la pareja es celebrada abiertamente como Supay/Pachamama, con las imágenes y nombres propios de estas deidades: Tío/Pachamama, o Pachatata/Pachamama (Platt loc. cit.). Por lo demás, ya hemos dicho que en la región Jalq'a agosto es también el "mes de la Pachamama", aunque bajo esta figura se la celebra individualmente y calladamente, por las noches. En las fiestas abiertas del calendario festivo aparece como Mamita Asunta, Mercedes, Dolores u otra.

Si todo ésto es así, ocurre entonces que en estas fiestas se está instalando y afirmando la posición semántica de Creación, que ya vimos en la estructura profunda mostrada al comienzo. Creación, es decir fecundidad, abundancia, fertilidad. No sé si inherentemente también la posición de Desorden, que frecuentemente la acompaña, pero creo que no: como espero que veamos más adelante, el calendario parece bloquear o suspender parcialmente las ambigüedades de la estructura.

5. Las almas

Dentro del período que examinamos (agosto/septiembre) ya hemos dicho que se deja un día para las "almas", principalmente para recordar los muertos del año anterior, celebración que ocurre en todas las casas donde han habido muertos recientes. Aquí se repite la ceremonia que se hace en la fiesta de Almas/Todos Santos (1 y 2 de noviembre, de todos los años): los deudos preparan y sirven comida especial, y arman un altar, esperando al alma, que llega a las 12 del día. Hay rezos, llanto y tristeza; en estas casas no se puede tocar música.

más im portante de todas para el Carnaval. O bviam ente, Sebastián-Telapaques ***es el dios del cerro,*** *el Supay. A unque, por supuesto, ningún Purunkila lo declararía así/*

En Purunkila otros santos masculinos son celebrados junto a las vírgenes ya señaladas y junto a Telapaques, para este período de agosto/septiem bre: San Roque y San Francisco (¡que son “el m ism o” !), San Juan y San A ntonio.

En Iru Pam pa-M araw a no hay un dios del cerro tan evidente como en Potolo (C h’ullkuni) y en Purunkila (Telapaques): se celebran San Isidro y San B artolomé, pero de ambos sospecho fuertem ente que son representaciones del Supay, particularm ente de San Bartolomé, “santo cabrero” (de las cabras), que está muy cerca de las figuraciones del Diablo: barba, pezuñas y cuernos de m acho cabrío, en la imaginería católica impuesta.

Si es efectivo que todos los santos masculinos son representaciones del Supay, como creo, y si todas las vírgenes son representaciones de la P ach amama, como creo con mayor fuerza aún, resulta, entonces, que lo que se está celebrando en este período de agosto/septiem bre es la pareja Supay/Pachamama, tal como ocurre en otras partes andino-bolivianas durante el mes de agosto. Sólo que en las otras regiones (Potosí, O ruro), la pareja es celebrada abiertam ente como Supay/Pacham am a, con las imágenes y nom bres propios de estas deidades: Tío/Pacham am a, o Pachatata/Pacham am a (Platt loe. cit.).

P o r lo demás, ya hemos dicho que en la región Jalq ’a agosto es tam bién el

“mes de la Pacham am a”, aunque bajo esta figura se la celebra individualm ente y calladamente, por las noches. E n las fiestas abiertas del calendario festivo aparece como M amita Asunta, Mercedes, Dolores u otra.

Si to d o ésto es así, ocurre entonces que en estas fiestas se está instalando y afirm ando la posición semántica de Creación, que ya vimos en la estructura profunda m ostrada al comienzo. Creación, es decir fecundidad, abundancia, fertilidad. N o sé si inherentem ente tam bién la posición de D esorden, que

frecuentem ente la acompaña, pero creo que no: como espero que veamos más adelante, el calendario parece bloquear o suspender parcialm ente las am bigüedades de la estructura.

5. Las alm as

D entro del período que examinamos (agosto/septiem bre) ya hem os dicho que se deja un día para las "almas", principalm ente para recordar los m uertos del año anterior, celebración que ocurre en todas las casas donde han habido m uertos recientes. Aquí se repite la ceremonia que se hace en la fiesta de A lm as/Todos Santos (1 y 2 de noviembre, de todos los años): los deudos preparan y sirven comida especial, y arman un altar, esperando al alma, que llega a las 12 del día. H ay rezos, llanto y tristeza; en estas casas no se puede tocar música.

"Alma Fiesta" se hace también en Carnavales, igualmente reservando un día para esta recordación. Hay pues tres oportunidades en el curso del año en que se recuerda a las almas: para agosto/septiembre, para Todos Santos y para Carnavales. Pero esta fiesta también es llamada "Alma Mundo" y dedicada a las almas de todo el mundo, conocidas y no conocidas.

El estatuto semántico de las almas, y por tanto de esta fiesta, es bastante elusivo en esta región. Para la mayoría de la gente las almas "son Gloria". Es decir, serían de *janaj pacha*, del cielo, de "la parte de Dios". Pero "vienen **del lado de Potosí**, del lado de **su** Dios", como si este Dios fuera otro y no fuera compartido plenamente por la gente viva. Además, en Purunkila, a Alma Fiesta la llaman también "Chullpa Fiesta", es decir, una fiesta dedicada no sólo a los muertos recientes, sino también a los *chullpas* o "gentiles", quienes, por definición, no son bautizados, puesto que eran las gentes de un pasado inmemorial, la humanidad pre-solar. Sería la primera vez que veo calificar a los *chullpas* como seres de Gloria, y más bien veo en ello una expresión de influencia católica, no bien asimilada. Por lo demás, en todas partes la celebración incluye desenterrar calaveras del cementerio y guardarlas en casa, velándolas. Reminiscencias aún fuertes, del viejo culto andino prehispánico a los muertos y a los antepasados.

Yo concuerdo con Olivia Harris, para quien los muertos (según sus etnografías del norte de Potosí; Harris 1983) son del *ukhu pacha*, del mismo ámbito de Pachamama y del Diablo. Y comparten con estos dos últimos su poder genésico, fecundador y creador, deidades de la fertilidad y de la abundancia.

Si esto es así, resultaría, pues, que la inclusión de una celebración de las almas, dentro de este período de agosto/septiembre, no sólo no contradice el contenido de Creación que postulamos para estas fiestas, sino lo refuerza. Con mayor razón si se trata declaradamente de una fiesta dedicada a los *chullpas*, que en el mundo andino connotan siempre fertilidad. La misma interpretación sería válida para la Fiesta de Almas de Carnavales, y por supuesto también para Todos Santos.

6. Hacia el Carnaval

Inmediatamente después de Todos Santos empieza a prepararse el Carnaval. Esta afirmación está basada en el hecho de que apenas terminado Todos Santos ya puede tocarse abiertamente música de Carnaval. Incluso, en el atardecer del día 2 de noviembre, cuando los deudos se despojan de sus ropas de luto y éstas son arrojadas o enterradas, los acompañantes que hicieron la ceremonia del despojo de las ropas vuelven ya tocando música de Carnaval en sus *charangos*.

También después de Todos Santos se puede empezar a tocar el *erqe*, que junto con el *thurumi*, son los instrumentos más definitorios del Carnaval y

“Alma Fiesta” se hace tam bién en Carnavales, igualmente reservando un día para esta recordación. H ay pues tres oportunidades en el curso del año en que se recuerda a las almas: para agosto/septiem bre, para Todos Santos y para Carnavales. Pero esta fiesta tam bién es llamada “Alma M u n d o ” y dedicada a las almas de todo el m undo, conocidas y no conocidas.

El estatuto semántico de las almas, y por tanto de esta fiesta, es bastante elusivo en esta región. Para la mayoría de la gente las almas “son G loria”. Es decir, serían de janajpacha, del cielo, de “la parte de D ios”. Pero “vienen **del lado de Potosí,** del lado de **su** D ios”, como si este Dios fuera otro y no fuera com partido plenam ente p o r la gente viva. Además, en Purunkila, a Alma Fiesta la llaman tam bién “Chullpa Fiesta”, es decir, una fiesta dedicada no sólo a los m uertos recientes, sino tam bién a los chullpas o “gentiles”, quienes, p o r definición, no son bautizados, puesto que eran las gentes de un pasado inm em orial, la hum anidad pre-solar. Sería la prim era vez que veo calificar a los chullpas como seres de Gloria, y más bien veo en ello una expresión de influencia católica, no bien asimilada. P or lo demás, en todas partes la celebración incluye desenterrar calaveras del cementerio y guardarlas en casa, velándolas. Reminiscencias aún fuertes, del viejo culto andino prehispánico a los m uertos y a los antepasados.

Yo concuerdo con Olivia H arris, para quien los m uertos (según sus etnografías del norte de Potosí; H arris 1983) son del ukhu pacha, del mismo ám bito de Pacham am a y del Diablo. Y com parten con estos dos últimos su p o der genésico, fecundador y creador, deidades de la fertilidad y de la ab u n dancia.

Si esto es así, resultaría, pues, que la inclusión de una celebración de las almas, d entro de este período de agosto/septiem bre, no sólo no contradice el contenido de Creación que postulam os para estas fiestas, sino lo refuerza.

Con m ayor razón si se trata declaradam ente de una fiesta dedicada a los chullpas, que en el m undo andino connotan siempre fertilidad. La misma interpretación sería válida para la Fiesta de Almas de Carnavales, y por supuesto tam bién para Todos Santos.

6. H acia el Carnaval

Inm ediatam ente después de Todos Santos empieza a prepararse el C arnaval. Esta afirmación está basada en el hecho de que apenas term inado Todos Santos ya puede tocarse abiertam ente música de Carnaval. Incluso, en el atardecer del día 2 de noviembre, cuando los deudos se despojan de sus ropas de luto y éstas son arrojadas o enterradas, los acom pañantes que hicieron la cerem onia del despojo de las ropas vuelven ya tocando música de Carnaval en sus charangos.

T am bién después de Todos Santos se puede em pezar a tocar el erqe, que junto con el thurumi, son los instrum entos más definitorios del Carnaval y

del Supay. Pero el *erqe* se puede tocar desde antes, según algunos datos, sólo que "no en el pueblo":

> Carnaval se toca desde Todos Santos. En los cerros, las ovejeras tocan desde Octubre, pero pasando el río, si entran al pueblo, se callan: aquí se toca desde Navidad no más. Se toca en los cerros o en lugares silenciosos, para que no oiga la gente. En cuanto llueve van a los cerros y ahí tocan *erqe*; si no llueve no van. Otros van a las rocas (R. Martínez. Notas de Campo).

La oposición naturaleza/cultura está aquí funcionando claramente. Y la adscripción del *erqe* a "lo salvaje" resulta coherente con el carácter demoníaco del Carnaval y su deidad, el Supay.

Es a raíz de la celebración de una serie de fiestas de santas que preceden al Carnaval mismo, donde el uso de esta música se va intensificando, según los datos de R. Martínez. En este período, que va de diciembre a comienzos de febrero, se festejan algunas de las santas que ya fueron celebradas en agosto/septiembre. En Marawa-Iru Pampa-Majada, por ejemplo, se celebran en este tiempo Santa Bárbara (4 de diciembre) y Concepción (8 de diciembre). En Purunkila festejan a Santa Bárbara en su fecha y nuevamente a esta misma santa para Reyes (el 6 de Enero), como se dijo. Y en Potolo, festejan a Santa Bárbara, Guadalupe y Candelaria (el 2 de febrero), virgen esta última que a veces es también llamada "Mercedes".

¿Será necesario recordar que, en nuestra opinión, son vírgenes que representan a Pachamama?

Pero hay, en estas fiestas de santas, algo interesante: con Santa Bárbara aparece el baile de *warrimachus/q'ewas*: hombres vestidos de mujeres, los primeros de *axsu* (pieza del traje femenino indígena), los segundos de pollera (traje femenino mestizo). Y se pelean a hondazos, al parecer realizando un *tinku*. No conocemos bien, ni entendemos bien todavía, el sentido de este baile. Tentativamente: si el Carnaval, que viene en seguida después de estas fiestas es la afirmación del poder genésico **masculino**, el baile de *warrimachus/q'ewas* (hombres disfrazados de mujeres) sugiere de alguna manera la construcción y afirmación del significado **femenino** del Saxra. Cual si en estas fiestas se afirmara el aspecto femenino del Saxra, y en Carnaval el aspecto masculino, conjugándose ambos en esta última festividad: Carnaval es "hombre y mujer" (aunque con mayor acento masculino). Podemos especular, pensando que el hecho de que se trate de "hombres disfrazados de mujeres" sería una evidenciación del carácter sexual ambiguo del Saxra/Pachamama, pero no estoy seguro de ello. También se podría sugerir que es una manifestación del desorden ("mundo al revés"), pero tampoco estoy seguro.

De cualquier modo, si la música define un período, como realmente ocurre, éste que va desde diciembre hasta el Carnaval debemos considerarlo como "preparación del Carnaval", y dentro del mismo espíritu de éste. Es, en realidad, "parte" del Carnaval. Y las fiestas que se celebran en él—fiestas de santas—entregan, pues, el mismo significado de Creación, fertilidad y abundancia. Un detalle resulta coherente con este contenido: el proyectil que se

del Supay. Pero el erqe se puede tocar desde antes, según algunos datos, sólo que "no en el p u eb lo ":

Carnaval se toca desde Todos Santos. En los cerros, las ovejeras tocan desde O ctubre, pero pasando el río, si entran al pueblo, se callan: aquí se toca desde Navidad no más.

Se toca en los cerros o en lugares silenciosos, para que no oiga la gente. En cuanto llueve van a los cerros y ahí tocan erqe\ si no llueve no van. O tros van a las rocas (R.

Martínez. Notas de Campo).

La oposición naturaleza/cultura está aquí funcionando claramente. Y la adscripción del erqe a "lo salvaje" resulta coherente con el carácter dem oníaco del Carnaval y su deidad, el Supay.

Es a raíz de la celebración de una serie de fiestas de santas que preceden al Carnaval mismo, donde el uso de esta música se va intensificando, según los datos de R. M artínez. En este período, que va de diciem bre a comienzos de febrero, se festejan algunas de las santas que ya fueron celebradas en agosto/septiem bre. En M arawa-Iru Pampa-M ajada, por ejemplo, se celebran en este tiem po Santa Bárbara (4 de diciembre) y Concepción (8 de diciembre).

En Purunkila festejan a Santa Bárbara en su fecha y nuevam ente a esta misma santa para Reyes (el 6 de Enero), como se dijo. Y en Potolo, festejan a Santa Bárbara, G uadalupe y Candelaria (el 2 de febrero), virgen esta última que a veces es tam bién llamada "M ercedes".

¿Será necesario recordar que, en nuestra opinión, son vírgenes que representan a Pacham am a?

Pero hay, en estas fiestas de santas, algo interesante: con Santa Bárbara aparece el baile de warrimachus/q ewas\ hom bres vestidos de mujeres, los p rim eros de dxsu (pieza del traje femenino indígena), los segundos de pollera (traje

fem enino mestizo). Y se pelean a hondazos, al parecer realizando un tinku. N o conocemos bien, ni entendem os bien todavía, el sentido de este baile. Tentativam ente: si el Carnaval, que viene en seguida después de estas fiestas es la afirmación del poder genésico ***masculino,*** *el baile de warrim achus/ q ewas (hom bres disfrazados de mujeres) sugiere de alguna m anera la construcción y afirmación del significado* ***femenino*** *del Saxra. Cual si en estas fiestas se afirmara el aspecto femenino del Saxra, y en Carnaval el aspecto masculino, conjugándose ambos en esta última festividad: Carnaval es*

“hom bre y m ujer” (aunque con mayor acento masculino). Podem os especular, pensando que el hecho de que se trate de “hom bres disfrazados de m ujeres” sería una evidenciación del carácter sexual ambiguo del Saxra/Pachamama, pero no estoy seguro de ello. Tam bién se podría sugerir que es una manifestación del desorden (“m undo al revés”), pero tam poco estoy seguro.

D e cualquier m odo, si la música define un período, como realm ente o curre, éste que va desde diciem bre hasta el Carnaval debemos considerarlo como “preparación del C arnaval”, y dentro del mismo espíritu de éste. Es, en realidad, “p a rte ” del Carnaval. Y las fiestas que se celebran en él— fiestas de santas— entregan, pues, el mismo significado de Creación, fertilidad y ab u n dancia. Un detalle resulta coherente con este contenido: el proyectil que se

usa para hondearse, en el baile de *warrimachus/q'ewas*, es de trozos de *qhewayllo*, un cactus (la penca, a la que se han sacado las espinas) "que es comida de los *chullpas*"; y ya se ha puesto de relieve el sentido de "fertilidad" que connota lo *chullpa*.

7. El Carnaval

A estas alturas de nuestro desarrollo está ya bien claro que el Carnaval (*pujllay*, en quechua, en esta región) representa la realización plena de la posición semántica de Creación, de la estructura fundamental, dada por la figura central del Supay, la deidad en torno a la cual gira toda esta fiesta, la más importante y "fuerte" de todo el calendario. Tal sentido está claramente manifiesto en las *pukaras*: cruces que han crecido naturalmente en el árbol *molle*, que son bendecidas y se colocan en los cerros, o bien, simplemente, cruces hechas de madera. Para Carnaval, estas cruces son bajadas de las lomas, son adornadas con los primeros frutos de las siembras, que ya han aparecido: *choclos* (maíces) tempranos, lacayotes, angolas, muchas flores, y *pillos* (guirnaldas) de rosquetas de pan. Las *pukaras* son llevadas a las chacras y buena parte de la celebración del Carnaval se hace bailando en torno a ellas. Cabe señalar que los músicos-bailarines que tocan y danzan el *pujllay* son llamados *mallkus*: una de las escasísimas voces aymaras que quedan en esta zona, con la cual—en las regiones propiamente aymaras del altiplano y cordillera occidental—se designa a los dioses de los cerros y a los jefes étnicos. Del *mallku* del *pujllay*, es decir, del músico-bailarín, se dice que representa al Supay, y su pareja femenina, la *warmi pujllay*, a la mujer del Diablo; el traje del *mallku* está bellamente adornado de lentejuelas, multitud de espejos y bordados de vivos colores. Tocan el *erqe* y el *thurumi* ya mencionados, además del *charango*, en tanto la mujer toca solamente el *erqe*.

Pero, si bien en las fiestas anteriores no había aparecido con claridad, aquí la conjunción de Creación con Desorden aparece como el significado nuclear del Carnaval: el poder genésico, creacional, de lo demoníaco, va de la mano con el Desorden, y ambos apuntan inmediatamente al Caos y a la Destrucción. El Diablo es en extremo peligroso: crea, pero también destruye. Engaña y seduce sexualmente a sus víctimas, y luego las mata y se las come. Da riquezas, pero se apodera de sus destinatarios. En el Carnaval se bordea realmente la Destrucción: en el último día de Carnaval, el Domingo de Tentación, cunden las peleas y los golpes, se derrama sangre. Todo esto hace que ésta sea una fiesta emocionalmente intensa, dentro de la cual hay "conflicto" y "proceso". De todo esto hablaremos pronto, al examinar los programas narrativos del calendario y del Carnaval mismo.

Por de pronto, está claro que esta fiesta realiza el contenido de Creación/Desorden, lindando con la posición de Destrucción/Caos.

usa para hondearse, en el baile de warrimachus/q ewas, es de trozos de qhewayllo, un cactus (la penca, a la que se han sacado las espinas) “que es com ida de los chullpas”-, y ya se ha puesto de relieve el sentido de “fertilidad”

que connota lo chullpa.

7. El C arnaval

A estas alturas de nuestro desarrollo está ya bien claro que el Carnaval

{pujllay, en quechua, en esta región) representa la realización plena de la posición semántica de Creación, de la estructura fundam ental, dada por la figura central del Supay, la deidad en torno a la cual gira toda esta fiesta, la más im portante y "fu erte" de todo el calendario. Tal sentido está claramente m anifiesto en las pukaras-. cruces que han crecido naturalm ente en el árbol molle, que son bendecidas y se colocan en los cerros, o bien, simplemente, cruces hechas de m adera. Para Carnaval, estas cruces son bajadas de las lomas, son adornadas con los prim eros frutos de las siembras, que ya han aparecido: choclos (maíces) tem pranos, lacayotes, angolas, m uchas flores, y pillos (guirnaldas) de rasquetas de pan. Las pukaras son llevadas a las chacras y buena parte de la celebración del Carnaval se hace bailando en torno a ellas.

Cabe señalar que los músicos-bailarines que tocan y danzan el pujllay son llamados mallkus\ una de las escasísimas voces aymaras que quedan en esta zona, con la cual— en las regiones propiam ente aymaras del altiplano y cordillera occidental— se designa a los dioses de los cerros y a los jefes étnicos. Del m allku del pujllay, es decir, del músico-bailarín, se dice que representa al Supay, y su pareja femenina, la w anni pujllay, a la mujer del Diablo; el traje del m allku está bellam ente adornado de lentejuelas, m ultitud de espejos y bordados de vivos colores. Tocan el erqe y el thurum i ya m encionados, además del charango, en tanto la mujer toca solamente el erqe.

Pero, si bien en las fiestas anteriores no había aparecido con claridad, aquí la conjunción de Creación con D esorden aparece como el significado nuclear del Carnaval: el poder genésico, creacional, de lo dem oníaco, va de la m ano con el D esorden, y ambos apuntan inm ediatam ente al Caos y a la D estrucción. El D iablo es en extrem o peligroso: crea, pero tam bién destruye. Engaña y seduce sexualm ente a sus víctimas, y luego las m ata y se las come. D a riquezas, pero se apodera de sus destinatarios. En el Carnaval se bordea realmente la Destrucción: en el último día de Carnaval, el Dom ingo de Tentación, cunden las peleas y los golpes, se derram a sangre. Todo esto hace que ésta sea una fiesta emocionalm ente intensa, dentro de la cual hay "conflicto" y "p ro ceso". D e todo esto hablaremos pronto, al exam inar los program as narrativos del calendario y del Carnaval mismo.

P o r de pronto, está claro que esta fiesta realiza el contenido de C reación/D esorden, lindando con la posición de D estrucción/C aos.